II 7244

ИВАН САРАНДЕВ

БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

/1918–1945/

том I

ИЗДАТЕЛСКА КЪЩА „ХЕРМЕС“

П7244

ИВАН САРАНДЕВ

БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
/1918–1945/
том I

само 881
ЧИТАЛНЯ

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

хермес

Литер
П 7244

университетски учебник

ИВАН САРАНДЕВ

БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

/1918–1945/

само за:
ЧИТАЛНЯ

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

том I

ИЗДАТЕЛСКА КЪЩА „ХЕРМЕС“

886.7(091)(075.8)
В 38850

Учебникът е одобрен от **МОН**
с протокол № 59 от 14.10.2003 г.

П 7244
Инв. № 29390/06

© ИЗДАТЕЛСКА КЪЩА „ХЕРМЕС“ – Пловдив, 2004 г.

© Иван Атанасов Сарандев, автор, 2004 г.
© Георги Атанасов Станков, художествено оформление на корицата, 2004 г.

За корицата е използвана картината „Вечерна молитва на нивата“ на Иван Милев.
Снимката на автора е от Иво Хаджимишев.

ISBN 954–26–0153–0

БАН
БИБЛИОТЕКА

Между краха на традициите и авангарда

Нашият и чуждият опит в областта на колективните литературни истории, мисля, убедително доказа тяхната несъстоятелност. Игнорирането на субективно-творческото начало доведе до създаването на ужасяващи паметници на литературно-историческото счетоводство, хербарии от имена на автори, заглавия на произведения, безстрастно описани, пронумеровани и прошнуровани съгласно с изискванията и нормите на една идеологическа доктрина, в която естетическите критерии бяха предварително изгонени. Просто беше забравено, че най-древното значение на думата **история** е **разказ** за минало събитие, **повествование** за личности и съдби, за произшествия.

Затова съдействат несъмнено и тенденциите към диференциране, към анатомизиране на литературните процеси и явления. В преобладаващия стремеж към анализ естествено изчезват целостта и хронологическата последователност, с която се появяват и разполагат във времето фактите и явленията, разрушава се целостта на представата за отделния писател и неговото реално място в развитието. Литературната история не само осмисля развойните процеси, открива техните закономерности, но тя е и **разказ**, **повествование**, т.е. самата тя е своеобразно изкуство. Ето този момент именно беше пренебрегнат от нашата съвременна историография, поради което тя се превърна в абсолютно елитарно занимание, предназначено за малцина избраници, осъдени да се четат един друг. По този начин триумфът на аналитизма и терминологизма в литературната историография се превърна в неин тъжен реквием.

Разказват, че на въпроса кой най-много е допринесъл да се промени ходът на световната история френският историк и политик Гизо отговорил: „Историците!...“ Макар и в анекдотичен план, той е откроил личността на историка като главно действащо лице в посредничеството между забравата и паметта за извършеното от човека и човечеството. При това историкът е в двустранно отношение със събитията и документалните свидетелства: не само следва да ги фиксира, за да ги предаде на потомците, да ги опише в тяхната хронологическа последователност или, ако си послужим с думите на Арнълд Тойнби, да изучава „човешките дела, взети като цяло“, но в процеса на тяхното изучаване и тълкуване да не нарушава целостта им.

Както се вижда, следва да се съчетават две изисквания: първото налага разчленяването на човешките постъпки и дела в тяхната последователност, т.е. разполагането им в координатната система на времето, а второто – съхраняване на целостта на историческото движение и прогрес при интерпретацията им.

Личността на историка очевидно се оказва онова звено, което ще примири противоречията или пък ще намери точката, в която те, запазвайки се като потенция, осигуряват възможността да се осъществи крайната цел

на историческото изследване – изучаването „на човешките дела, взети като цяло“.

Едва ли е необходимо да се доказва, че горните изводи са валидни и за литературната историография. Между другото те изваждат наяве причините, които доведоха колективните литературни истории до абсолютен крах. И обясняват по-значимите или по-малко значимите сполуки на литературните историци до Девети септември.

Когато работех върху второто издание на „История на новата българска литература“ от Боян Пенев, непрекъснато ме следваше един въпрос: как, по какъв начин от отделните лекции (обзорни или посветени на конкретни писатели) в края на краищата се раждаше целостта на един литературноисторически образ. И все не намирах отговор. А той можеше да бъде само един – чрез личността на литературния историк. Бих искал да бъда разбран правилно – не издигам в еталон за подражание труда на Боян Пенев. Но съм склонен да приема, че друга алтернатива пред съвременната литературна историография няма. Читателският вакуум, който все по-плътно се настанява около научните разработки в тази област, е реална заплаха за пълен комуникативен разрив с читателската аудитория.

Днес литературната ни история се нуждае от връщане към първоизворите, за да спечели отново читателския интерес, внимание и доверие. И макар на пръв поглед това да противоречи на очерталите се в момента тенденции към аналитизъм, доведен до самоцел и терминологична злоупотреба – друга алтернатива пред литературния историк не съществува. Той е длъжен да предложи на съвременния читател цялостна картина на литературния живот, да очертае, доколкото това е възможно, главното в неговото развитие и в развитието на отделния писател. Този е единствено възможният път, за да се преодолее анатомизирането на явленията и процесите и да се постигне така желаният органически синтез; да се представи националната литературна панорама не като сбор от мъртви микроелементи, а като пълноводно течение на река, в чиито дълбини се кръстосват подводни течения, кипи живот и няма нито миг застой.

Анатомизирането на литературата следва да се отнесе към кухнята на историка; днес на читателя са необходими не анатомически операции, които умъртвяват цялото, гонят живота и прелестта на общуването с художествената творба, а синтези, дето се долавя пулсът на битието. Всичките тези аспекти на литературната историография се сливат, те са точката, където са насочвали своите усилия още древните историци – към разказа, към повествованието, т.е. към една история, която хармонично обединява рационалното с художественото познание, сама по себе си естетическо преживяване. Тя следва да стане почти толкова привлекателна и вълнуваща, колкото и художествените творби, за които повествува. Още Хегел писа в своята естетика, че красивото е сетивното извеждане на идеята. Разсъдъкът не е в състояние да обхване нещата в цялост, защото търси винаги разликата в явленията и нещата, тоест търси крайното, ограниченото, едностранчивото. А красотата е всъщност безкрайна и свободна.

Академичните школи в литературознанието – митологическата, културно-историческата, компаративната, психологическата, структуралната, – всяка една поотделно, идват със своите предимства и недостатъци; предимствата бяха от най-различен характер, недостатъците или главният недостатък – неизменно един и същ: едностранчивост, невъзможност да се обгърне литературната творба в цялост, а развитието на литературата да се представи като жив, динамичен процес.

И за да не бъда единствено в сферата на неангажираните заявления, ще се постарая да предложа един опит за тяхното приложение в определен отрязък от развитието на българската литература. И по-специално към периода между двете световни войни. Мотивите да предпочета тъкмо този период, мисля, са ясни и не е необходимо да ги излагам.

Известно е, че периодът е сравнително кратък. Но макар да обхваща непълни три десетилетия, е наситен с политически и социални катаклизми, въстания и атентати. Обстановката в страната в никакъв случай не допринася за естественото развитие на явленията и процесите в духовния и артистичния живот. Ражда се българският литературен авангард, сформират се литературни кръгове, публикуват се манифести и програми, заявяват се естетически платформи, сътворяват се художествени текстове. Българските писатели се втурват да догонят другите, за да се впишат в контекста на европейския литературен живот. Експресионисти и футуристи, диаболисти и имажинисти, дадаисти и сюрреалисти дръзко заявяват за своето съществуване. И тъкмо тогава насилието във всичките му форми се стоварва като топор върху нашата творческа интелигенция и пресича този авангарден бум. Преди процесите да получат своя естествен завършек, политическото насилие ги смазва още в техния зародиш. Прибави ли се и краткостта на избрания период от време, става ясно, че задачата на историка е изключително трудна. Отчаянието е постоянният спътник в това невъзможно дело – да открие и осмисли закономерностите на развитието. Единствено крайното изостряне на сетивата и пълното потапяне в атмосферата на времето, в света на художествените творби до себеотказ са гаранция да почувства той още по-интензивно не само своята индивидуалност, но и духа, смисъла и съдържанието, целостта на художественото явление и завършеността на процеса. А това предполага **авторска**, а не **колективна** литературна история.

В един чисто национален аспект тя би била възможна едва след като цяла плеяда от предшественици е подготвяла необходимите предпоставки за нейното появяване. В този смисъл тя е продължение от усилията на предишни поколения историци. Едновековният път на българската литературна историография не беше лек, както не бе лека и народната участ след Освобождението – войни, национални катастрофи, въоръжени въстания, политически преврати. Но въпреки суровите изпитания с колосалните усилия, блестящи дарби и възрожденска трудоспособност на пионерите бяха заложени нейните основи и традиции. А след като събирателският и класификационният етап приключиха, през 90-те години се появиха и пър-

вите модерни литературни истории. Днес делото на пионерите може да ни разкрива повече недостатъци, отколкото би следвало, но в сътвореното от първите е трудно категорично да се отсъди кое би било по-полезно за следовниците – грешките и заблудите или сполуките. Независимо от всичко техните имена заслужават да се назоват – Д. Попов, Д. Маринов, М. Москов, Ал. Теодоров-Балан, Д. Мирчев, А. Михайлова, Б. Ангелов, Б. Пенев, Ив. Радославов, М. Николов и Г. Константинов.

През последните четири десетилетия нашето литературознание положи немалко усилия, за да убеди българския и чуждестранния читател, че художествената ни литература е вън от общоевропейския литературен процес, че е съхранила някаква национална специфика, някакъв имунитет срещу модерните течения в западноевропейското изкуство, срещу идеологически анатемосваните „изми“ в него. Мнозина с академически и професорски титли и звания години наред громяха в статии, речи и доклади, в тежки академически монографии тези „изми“ и не без гордост твърдяха, че българското художествено слово е неподатливо на такъв род естетически зарази. С каква самоувереност и самочувствие на хора, изричащи истини от последна инстанция, те налагаха безапелационно тази доктрина, без да си дават сметка, че по такъв начин обедняват националната ни литература, отнемайки ѝ правото – законно и естествено – да експериментира. И още нещо: откъсваха я от общоевропейския литературен контекст, обричаха я на застой и провинциализъм. В техните разработки тя бе спряла своето развитие някъде около експресионизма на Гео Милев. Оттам нататък всичко плуваше в обезличаващия бульон на реализма. За щастие истината беше друга и тя въпреки старанията на мнозина не можеше да се изглади с ютията на социалистическия реализъм и идеологическите скудоумия от рода на „класово-партийния подход“. За щастие доживяхме времето, когато тази истина за българската национална литература може да се огласи. Отделни опити бяха правени и преди това, но без никакъв шанс да се наложат.

Преди да завърша, бих искал да припомня думите на Флобер, които в настоящата обстановка придобиват за нас стойността на изстрадана от цялата нация истина: „Изкуството не бива да служи за плът на никоя доктрина, ако не искаме то да изгуби престижа си“. Истина, която в най-голяма степен е валидна за литературната история и историците.

Юни–август 2003 г.
София–Търнава

С ДУХА НА НОВОТО ВРЕМЕ

само за
ЧИТАЛНЯ

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

ЙОРДАН ЙОВКОВ

(09.XI.1880–15.X.1937)

Ранният Йовков

XX век промени в много посоки българската социална и духовна действителност, а за литературния ни живот е наистина преломен.

Патриархалната нравственост изживяваше последните си дни в повестите и разказите на Веселин и Михалаки Георгиеви; чезнеха дребнобуржоазните добродетели, ширеше се инфлация на нравствените стойности. Валякът на обществено-историческото развитие безпощадно мачкаше отделната личност – унищожаваше я физически в индустриалния си търбух или пък я осакатяваше духовно в училището и казармата.

Новият век идваше с неизлечим недъг – внесе в политическия и духовния живот на страната раздвоението, премахна взаимността между личност и колектив и с това постави началото на многочислени лични драми, причинени от отчуждението. Така само за двадесет години свободен живот изчезна цялостната личност – на смяна дойде раздвоеният, разпокъсан от дълбоки вътрешни противоречия човек на късното буржоазно общество. Той беше разпънат от противоречия, които обективно съществуваха в самия живот, а след това и от собствени съмнения и въпроси. Съхранението на ренесансовата цялост можеше да бъде субективен акт, но не и израз на историческа потребност.

Ето защо оттеглянето от непосредственото служене на конкретни интереси на борбата е не толкова модна поза, а логична позиция, резултат от конкретни обществени и политически условия. Човекът на новия век съсредоточи всичко в себе си или поне имаше намерение да го стори; неговите импулси след този акт идеха с променена посока.

Представата за писателя гражданин, изобличител на социалните недъзи, започна постепенно да се приема като отживяла

времето си, като демодирана. Духът на времето се беше променил, пред модерната личност животът поставяше проблеми от по-друг характер, до които тя не се докосваше.

В началото на века в живота на литературата се формира нов тип герой, с нова душевност и сетива, с друго самосъзнание и скàла за оценка на душевните и житейските стойности, което предполагаше и нов тип художествено мислене и средства за изображение. Той сведе обективния свят до себе си. Поетическата му формула беше дадена от Яворов:

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

С една дума, слънцето на позитивизма вече залезе, натуралистите от Медан бяха написали своите романи, пиеси и дневници, на тяхно място идеха модерните художници на двадесетия век, вътрешно смутени и обезверени, отчуждени от обществения живот и проблеми. Възприели един метод, който не ги задължаваше да се ровят в старческите приюти или в парижките вертепи, в болниците и психиатриите, да тършуват по борсите и банките, в мините и малките провинциални градчета на Франция, защото той тръгваше от предпоставката, че художникът, както всички членове на обществото, носи в себе си неговите драми и възгледи, победи и поражения. Като член на обществото, всеки индивид се подчинява или е жертва на социалните закономерности. Модерният художник предпочита да анализира, изследва и изобразява арената на своята собствена душа. В този смисъл връзките със социалната и духовната действителност не се прекъснаха; те просто се промениха качествено. В неговите платна и изображения светът на социалните конфликти и катаклизми беше поставен под окуляра на индивидуалното човешко съзнание и съдба. Но той наистина бе частица от живота на обществото, без да бъде целият живот и цялата истина за него.

Ето в такава обстановка на идейни и духовни брожения Йовков начена да формира своя литературен и художествен вкус, своите предпочитания в областта на живописта и музиката, театъра и литературата.

Процесът повтаря почти буквално етапите, през които преминава литературният живот у нас в началното десетилетие на века. През първата му половина в периметъра на Йовковите интереси като читател попадат предимно писатели от рода на Вазов, Елин Пелин, Пенчо Славейков; от руските: Тургенев,

Достоевски, Гогол, Лермонтов, Некрасов, Белински, Чехов, Толстой и Гаршин. Към края на десетилетието обаче горните имена и заглавия са подменени от други, определено свързани с проникването на модерното, на новото изкуство и литература у нас. Така д-р Стефан Мартев си спомня, че вече през 1909 и 1910 година двамата четат Станислав Пшибишевски – „Homo sapiens", „Синовете на земята" и „De profundis". И авторът на спомена отбелязва: „По цели часове сме критикували вложения морал и конфликтите, които тия нови хора – автори и герои – предизвикваха в нашите души. Йовков вземаше живо участие в тия разговори" (1, 129).

А романът на Арцибашев „Санин" (1909) предизвиква „истинска морална революция".

И как не!

Санин е типичен представител на онази интелигенция в навечерието на Първата световна война, която, лишена от възможности за социална реализация, издига девиза: „Желанието е всичко: когато у човек умират желанията, умира и негова живот, а когато той убива желанията, убива и себе си!" (2, 88). От тази позиция Санин призовава да се живее само заради удоволствието, „както си хвърка птицата"; онзи, който страда – по-добре да умре. Всичките злини според него идат, защото желанията на тялото са заклеймени от обществото, потиснати, изравнени с животинското, което нарушава хармонията в природата и създава едностранчиво съществуващи хора. Апогея на тази чувствена философия, проповядвана от Санин, откриваме в думите му, че очаква щастливото време, „когато човек свободно и безстрашно ще почне да се предава на всички достъпни нему наслади" (2, 284).

Следователно пред нас е завършен егоист, издигнал чувствените удоволствия в ранг на философия, за да елиминира потребността от социална реализация на човешката личност.

Естествено е българската интелигенция отпреди войните, кръвно свързана със своя народ, да не приема философията на Санин. Дали добруджанският учител е приемал или критикувал „вложения морал" в романите на Пшибишевски и Арцибашев е факт, сам по себе си твърде съществен, защото фиксира момент, в който си дават среща два типа естетическо съзнание и социално поведение. И според мемоариста Йовков не възприема безкритично поведението на модерните герои. Ведно с останалите критикува и преценява трезво морала им.

Но това съвсем не означава, че страни от модерното в изкуството; тъкмо обратното – с жив интерес следи всички новости както в областта на художествената литература, а така също и в живописта и драмата. Посещава представленията на пътува-

щия театър на Матей Икономов, чрез които се запознава с пиесите на Хенрик Ибсен – „Нора“, „Народен враг“, и „Пред изгрев слънце“ – на Герхард Хауптман. А някъде между 1903–1905 г. той има възможност да гледа постановките на две пиеси от Горки – „На дъното“ и „Еснафи“, играни пак от същия театър.

Следи и периодичния печат: на първо място, литературните издания – „Мисъл“, едно от най-авторитетните списания и през новия век у нас; а също и „Българска сбирка“, „Училищен преглед“, „Изкуство“. Особено внимание обаче заслужават две издания – „Художник“ на Павел Генадиев и „Наш живот“ на Антон Страшимиров. И в двете бъдещият писател след време ще започне често да се появява като автор на стихове и разкази.

Без преувеличение може да се каже, че списание „Художник“ е първото модерно не само по дух и начин на списване издание у нас, но и като полиграфическо осъществяване. Печата се на хубава голямоформатна хартия с много и висококачествени черно-бели и цветни репродукции от картини на модерните тогава художници или пък класиците на Италия, Русия, Франция, Германия. Не са пренебрегнати и нашите творци. Първият брой на „илюстрираното литературно-художествено и двуседмично списание „Художник“ излиза на 15 септември 1905 г. Редактор-стопанин е Павел Генадиев. То си поставя за цел да популяризира световната художествена култура у нас и паралелно с това да бъде трибуна за изява на българските писатели и художници. Първият брой се открива със стихотворението „В старата Боянска черква“ от Иван Вазов. А Елин Пелин публикува разказа „Спасова могила“. Книжката е илюстрирана с репродукции от картини на Яр. Вешин, Н. Михайлов и Конрад Кецел. За сътрудници са привлечени К. Христов, Ал. Балабанов, Т. Траянов, Л. Стоянов, Г. Стаматов и др. Освен от български художници по страниците на списанието се появяват репродукции от Бернини, Репин, Ж. Балдини, Рафаел, Тициан, О. Роден и др.

От третата годишнина редактирането се поема от Симеон Радев. Чрез „Художник“ читателят е могъл да се запознае с най-модерните направления в изобразителното изкуство; тези обзорни или очеркови портрети обикновено са преводни, но някои е писал Симеон Радев. При това към текста по правило са приложени великолепни репродукции, които улесняват много запознанството с художника.

С една дума, „Художник“ не само пропагандираше модерното изкуство у нас, но самото то беше модерно в най-добрия

смисъл на думата, списваше се по образеца на тогавашните илюстровани европейски седмичници. И тъкмо на неговите страници, в бр. 5 от първата му годишнина, се появяват ранните стихове на Йовков – „Стоеше ти – възлегната на ръка“ и „Откъснах тръст – на чистий морски пясък“.

„Наш живот“ се редактира и издава от Антон Страшимиров. По характер е близко до „Художник“, с тази разлика, че неговите амбиции бяха съсредоточени единствено в сферата на художествената литература.

И тъкмо в този периметър усилията им напълно се покриват, защото и двете издания в една или друга степен са трибуни на модерното, на новото изкуство. Наистина естетическата позиция на „Наш живот“ е твърде непоследователна и противоречива, редакторът печата автори от най-различни, често пъти враждуващи и взаимно отричащи се литературни направления. Наред с Илия Иванов-Черен се явява Иван Радославов – един от теоретиците на българския символизъм, или пък Николай Райнов, който по това време издава „Богомилски легенди“.

През 1912 г. Иван Радославов публикува статията „Градът“. Очевидно промените в литературния процес са до такава степен назрели, че започват да се възприемат като естествено състояние на развитието. Такъв е смисълът на публикацията „Градът“. Наистина авторът констатира още в началото, че у нас все още няма поети на града, както в другите напреднали страни – например като Емил Верхарн. И следователно липсва и поетическа традиция, но той вярно е доловил посоката, към която е ориентирана българската лирика от онова десетилетие: на ускорена урбанизация и масово пролетаризиране на българското село. Затова изводът е, че нямаме още поет на града като Верхарн, „но че българската поезия се просмуква от въздуха на града и почва да лъха на парфюм, който измества вече здравеца и кокичето из творчеството на един народ с примитивна и семпла душа – това е несъмнено факт“ (3, 455).

Следователно критическата мисъл вече не се задоволяваше само да изучава литературния живот и явленията в чужбина, а прави небезуспешни опити да открие техните аналози в родната литературна действителност. Така Иван Радославов възлага своите надежди на Дебелянов и Траянов. Времето и развитието на двамата поети напълно потвърдиха прогнозите му. Те наистина се оформиха като пионерите на урбанистичната лирика у нас. За съжаление Дебелянов загина твърде млад, но образът на града трайно присъства в създаденото от него.

Разбира се, с този пример далеч не се изчерпва проблематиката на списанието, редактирано от Антон Страшимиров; същественото в случая е, че едновременно с „Художник“ то ос-

тавя отворени своите страници за модерните търсения, които дифузират у нас от Запад и от Русия.

Освен българската периодика Йовков е имал възможност да чете руското списание „Нива“ и в руски превод съчиненията на големите световни писатели, популяризирани от библиотека „Польза“ в Одеса.

Някога Пенчо Славейков беше задал риторичния въпрос: „Кой на младини не е бил поет?“. В него се съдържа предупреждението, че на тази възраст често се смесва поезията на младостта със самата поезия. Историята на литературата е пълна с подобни примери; гениални белетристи започват своята литературна кариера със стихове и макар по-късно да достигат недостигнати върхове в другите литературни родове, носят до края на живота си неизцелимата рана от неосъществена творческа амбиция.

Балзак започва своето поприще със стихотворната драма „Кромуел“, чийто неуспех никога по-късно няма да забрави.

Със стихове начеват мнозина. Започва и... Йовков. Почти цяло десетилетие – от 1902 до 1911 г. – в различни литературни и периодични издания неговото име се появява под стихове: в. „Съзнание“, сп. „Пробуда“, „Художник“, „Ново време“, „Ново общество“ и „Бисери“. Публикува общо 31 стихотворения. Първото излиза на 26 октомври 1902 г., а последното – на 31 декември 1911 г. в седмичното литературно-обществено списание „Бисери“, редактирано от Иван Ст. Андрейчин.

Както се вижда, поетът Йовков не е от продуктивните – тридесет и едно стихотворения за цяло десетилетие е съвсем неутешителна количествена равносметка. Този факт доказва, че поетическите импулси у Йовков не се зараждат органически, като резултат от вътрешна духовна потреба, а са предизвикани от външни подбуди и ситуации. Преди години един автор, който се занимава с поезията на Йовков, си зададе въпроса: „Дали Йовков е имал ясно съзнание за назряващия у него талант, имал ли е амбицията да стане поет и дали искрено е отразил себе си в първите стихотворни опити или е чувствал вътрешно сблъскване, когато ги е писал?“ (4, 34).

Отговорът на този въпрос ще се получи едва когато се запознаем с неговите стихове.

За какво пее авторът, какви теми и мотиви откриваме в неговите песни?

Йовковата лирика не се отличава с особено мотивно богатство и разнообразие. Своя път на поет, както е известно, той започва със социална лирика: „Под тежкия кръст“, за да продължи по-късно през различни години и в различни издания да публикува творби с ярко социална ориентация. Такива са стихотворенията „Съдба“, „Един от хилядите“ и „Един той бди“.

Първото и последното са посветени на нерадостната съдба на учителя, а „Един от хилядите“ рисува трагичния край на селски момък в казармата. Общото и в трите творби е категоричната гражданска позиция на автора. Той говори от името на социално онеправданите и жертвите на обществото. Тази социална и гражданска ангажираност е ярко изявена в „Съдба“. Лирическият герой е селянин, нещастието го е споходило на нивата – „вол нему е умрял...“. Злополуката го е парализирала – „вцепенен е той“, казва авторът, скръбта залива душата му и от очите се леят сълзи. Изходът е един – при лихваря! Но този път означава робска зависимост до края на живота:

Тръгни след рало – дългове изплащай,
неволята влачи;
убивай младост, сили изтощавай;
сей кървави сълзи...
Съдба ти таз е – век нерад, усилен
труди се ти, ори;
и в труд, кат тоя вол – стар и безсилен,
над ралото умри!...

Авторът изобличава, порицава високо, заявява своята съпричастност със съдбата на селяка, но не е в състояние да му посочи изход. Следователно неговата гражданска позиция е твърде близка до социалния сантиментализъм.

В общи линии, макар тематично да е доста различно, стихотворението „Един от хилядите“ (6, 1) разкрива същите граждански позиции и недостатъци. Публикувано е в сп. „Ново време“ през 1906 г. Писано е вероятно по конкретен повод – смъртта на някакъв войник. Сам Йовков неотдавна се е завърнал от казармата и познава от собствен опит нейните „прелести“. Описано е погребението на младежа, чувствата, които извиква у лирическия герой. Авторът ни пренася и в родния дом на войника, където „страдат бедни хора“ и в отчаяние протягат ръце с молба да се върне едничкият им син, за да ги утеши. Поантата на стихотворението обаче не оставя никаква надежда, не подхранва никакви илюзии:

Ще ги чуй ли той? – Бедният младеж
под бащина не ще се върне стряха;
неволник, той войник умре: с гърмеж,
с тръби в земята хладна го спуснаха...

И тук социалният протест, адресиран до големците, които с „притворна скръб“ уж жалят, не сочи изход.

ЧИТАЛНЯ
БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Стиховете със социални мотиви отразяват един по-ранен етап от творчеството на Йовков; макар и малко на брой (само четири), в тях могат да се открият някои общи черти: авторът разказва някаква случка; лирическият герой е жертва, поради това е пасивен, протестът, изобличението, се прави от името на поета; и на трето място – социалната активност не е свързана с изход, не отива по-далеч от социалния сантиментализъм.

Съвършено различна е картината в останалите творби. Тук и мотивите са по-разнообразни, и настроенията, и авторските инвенции по-богати. Поезия, белязана от резигнация, от безпричинна печал и умора, един безконечен вопъл по неосъществена любов, щастие, мечти; поезия, в която лирическият герой е самотен и нещастен, леещ неспирно сълзи, а от гърдите му се изтръгват покъртващи въздишки. Наред с това ще срещнем и стихове, които вещаят тежка орис за човешкия род – „Пред сфинксовете“, „В безоблачната сутрин на мойте младини“.

Както се вижда, преходът е твърде драстичен, от социалната активност на автора не е останал и помен; от жертва на обществената среда героят е изведен в центъра, там всичко започва и свършва с неговото Аз. Следователно налице е една егоцентрична система, в която стойностите се съизмерват единствено чрез Аз-а на героя. Естествено тук възниква въпросът кой от двата поетически свята в Йовковите стихотворни творби е органическият, е единствено неговият? Още повече че е налице такава диаметрална противоположност помежду им.

Отговорът не може да бъде друг: нито един от двата. И този отговор не се нуждае от мотивировка, защото явлението е от аксиоматичен разред.

Първият пробив в социалната проблематика на Йовковите стихове откриваме в сп. „Художник“: „Стоеше ти – възлегнала на ръка...“ и „Откъснах тръст – на чистий морски пясък“. И двете творби са печална равносметка на „несбъднат блян“, „за щасте сломена мечта“. Затова и авторът ни рисува героинята по следния начин:

Стоеше ти – възлегнала на ръка,
С недвижно вгледани очи,
С изтежко дишащи гърди;
И капеха сълзи в потайна мъка
по бледи, мраморни страни...

Във втората творба любовната драма е наметнала хайневски одежди: героят пише с тръст върху „чистий морски пясък“ името на любимата, но вълната го заличава и сякаш дочува сред морския рев: „Тя веч е мъртва – забрави я ти!“.

Към този мотив авторът се връща неведнъж и не в една своя творба: „Самси низ морский бряг вървях“, „О, помня чудний ден!“, „Килим вълшебен – цъфнаха цветята“, „Не помниш ли? Под мрежа тъмни клони“, „В безумна скръб шуми морето, стене“, „Когато ме издебнеш ти“, „Аз видях есента – със смъртта под ръка“ и др. Нескончаеми са тия любовни стонове, неизплакани остават сълзите по мокрото печално лице на героя. Всичко в този поетически свят е белязано от печал, от катастрофа, от разруха и разтление: всичко! Липсва му само автентичността на преживяването, неповторимостта на индивидуалната човешка съдба. Инак налице е целият реквизит на лирическата модна конфекция, едно условие, което им осигурява прием в най-реномираните за времето издания.

Но мотивът за несбъднатия блян не е единствен: съществуват няколко творби, в които – като се запазват познатият минорен тон, здрачните настроения, сподавената болка – емоционалният изблик преодолява тесните рамки на авторовия свят и се домогва до по-широки обобщения. Така в „Безмълвна адска нощ“ се рисува картината на развилнялата се морска стихия. Героят слуша „воплите стихийни“ и съзерцава „титанските сълзи на лудото море“. И в този миг у него се ражда саможертвената готовност:

О, сам да бих
ги имал! –
На хиляди скръбта, от векове набрана,
На хиляди плача, безбройните страданья
изплакал бих – ридане нечовешко, –
изплакал бих самси...

Както се вижда, налице е един алтруистичен порив, равнозначен на саможертва в името на човечеството.

Подобно е настроението и в друга творба, печатана в сп. „Ново общество“ – „Безкрайна снежна степ...“, в поантата героят се обръща към Бог с молба за слънце и да прогони мрака.

„Пред сфинксовете“ е алегория за безрадостната и безперспективна орис на човека, обречен да търси в пустинята на живота заветния оазис. Ала когато го открива, каменните стени се оказват непристъпни. Спрял в изнемога, героят изповядва:

Аз носих дълго, дълго време
товара на кървави тегла;
и тук, в убежище желано
аз исках да се облекча.
Пуснете ме! На щастие мечтано
о, дайте ми ключа!...

Но не помагат никакви молби пред каменната студенина на сфинксовете; бавно се приближават и го обкръжават извечните му врагове – лъвът и гладните хиени. И творбата завършва песимистично, с край, изпълнен с отчаяние и дълбоки съмнения в човешките възможности:

Преваля нощ. А в луди плачове,
с душа встревожена от века,
с отчаян зов към неми сфинксове
лежи безпомощен човека.

За щастие тази концепция за човека не е философско убеждение на автора, а само дан на интелектуалната мода и на времето. В противен случай нашата национална литература би се лишила от хуманиста Йордан Йовков.

Авторът показва определено предпочитание към есенния и морския пейзаж: той ту вижда есента „със смъртта под ръка“, ту себе си „самси низ морский бряг“, ту пък чува как „в безумна скръб шуми морето, стене“. В стиховете му ще открием познатата образна бутафория на символистите: алмазен блясък, лечебний балсам, мраморни страни, смарагдови треви, томлене, скършени криле, изсъхнали венци, умиращ лебед, жертвеници повалени, идоли охулени, химни под глъхнали сводове, храм, светци, гирлянди и венци разкъсани, заключени двери, кристал, ведри лазури, сияйни чертози, призвездни висоти, ангели, безропотна светица и т.н., очевидно пред себе си имаме типичен символистичен реквизит, но от този факт автоматически не следва изводът за символистичната същност на Йовковите стихове. В случая авторът заема само изразните средства, образната схема и поетическата лексика от символистите, отделни мотиви, докато житейските поводи и предразположения към определени настроения са само негови.

Да се търсят влияния от Надсон, Полежаев и Козлов (4, 38), е твърде съблазнително, но едва ли е оправдано; и тримата руски поети от края на миналото столетие, както е известно, имат трагична съдба. Надсон заболява неизлечимо от туберкулоза, Козлов ослепява, а Полежаев заради волнодумни стихове като офицер е изпратен за наказание в далечните източни губернии. По-късно и той се разболява от туберкулоза и умира далеч от близки и другари. Печалните и минорни настроения у тримата са плод на лично нещастие, докато при нашия поет – те са модна литературна поза.

Във формално отношение Йовковите стихове са твърде несъвършени, даже не би било преувеличено, ако кажем, че са просто несръчни; до края на стихотворчеството му размерът

остава за него проблем. Авторът просто е лишен от усет за ритъм и благозвучие на речта; римите му, даже и за онова време, са просто безпомощни: зове – векове, душа – утеша, светица – звездица, лазури – бури и т.н.

Когато се четат тези творби, ясно се долавят огромните усилия, които полага едно белетристично устроено съзнание да се побере в ограничителните изисквания на мерената реч, ето защо авторът твърде често жертва техническата гладкост заради смисъла и колорита на образа. Очевидно още в този ранен етап органиката на белетриста надделява над поета.

Как са възприети стиховете му от съвременниците? За съжаление запазено е твърде малко.

Йови Белчев, учител от Добруджа, споделя, че Йовков му е направил впечатление едва след като е прочел неговото стихотворение „Един той бди“ във в. „Съзнание“. По-късно следи и другите му публикации в сп. „Художник“.

Пряка оценка се съдържа в спомена на Павел Генадиев. Като редактор на сп. „Художник“, получава писма от цялата страна. Един ден редакционната поща му донася писмото и стиховете на млад селски учител от Добричко, Силистренско. „Прочетох стиховете – пише Генадиев. – Те не само ми се харесаха, но бях приятно изненадан от големия изблик на дарба в тоя млад „селски даскал“, който – чувствуваш – страда много, загдето не е имало къде и как да прояви дарованието си, копнежа на душата си, полетите на своята младост... след това прескочих у Величкова да му се похваля за направеното откритие. И той като мене бе във възторг от първите стихотворения на Йовкова“ (7, 65). Всъщност споменът на Павел Генадиев ни огласява и оценката на Константин Величков, който тогава редактира списанието.

Две години след като лирата на поета окончателно замлъква, в печата се появява и преценката на Иван Радославов. В полемичен порядък критикът поставя Йовков като поет пред Л. Стоянов и Н. Лилиев, наричайки тримата „издигащата вълна на новата генерация, която иде да смени старото, осъденото за история вече...“

Каква е авторовата преценка?

През 1932 година, когато подготвя пълно издание на съчиненията си, на въпроса всичко ли ще помести в него или някои от ранните неща ще отпаднат, Йовков отговаря: „Разбира се, в тая редица няма да влязат стиховете (Йовков приказва сконфузено) и първите десетина разказа, печатани преди войните. Те не струват“ (8, 69). Такава е суровата, но може би справедлива оценка за първите творчески изяви на бъдещия прозаик.

На 24 юли 1912 година популярният столичен всекидневник „Софийска вечерна поща“ помества на страница 3, в рубриката си „Театър и изкуство“, следното кратко съобщение: „Младите белетристи Юрдан Йовков и Васил Иванов възнамеряват в скоро време да турнат под печат I том от своите разкази, печатани досега в сп. „Наблюдател“ и „Демократически преглед“. Войната осуетява обещанието – такъв том разкази не излиза от печат.

Но вестникарското съобщение ни разкрива младия белетрист и откъм още една страна: той публикува стихове цяло десетилетие, но едва ли можеше да се похвали със самочувствие на поет; докато само две години след излизането през 1910 г. на първата му прозаическа творба „Овчарова жалба“ вече замисля издаване на сборник разкази. Какво означава този факт, ако не наличие на авторско самочувствие, на осъзнато или поне почувствано творческо амплоа. Следователно тъкмо в прозата младият добруджански учител откри или почувства в себе си онези скрити сили, онези творчески стихии, които гонеха съня от очите и тревожеха нощите му.

И така: първата белетристична творба Йовков печата в списание „Просвета“ от 1910 г., кн. 6. В следващата книжка той публикува още един разказ – „Облог“, и с това приключва сътрудничеството му в списанието.

В ранната проза на Йовков преобладават разказите, налице са обаче и две легенди: „Овчарова жалба“ и „Една песен“.

Какви са сюжетите и темите на тези творби? Доминират сюжети из селския бит; като се изключат двете легенди и разказите „Един есенен ден“, „Без място“ и „След пролетта“, в които героите са учители – всички останали са посветени на селския живот и хора.

Следователно младият белетрист се ориентира към теми и сюжети, които познава, избира герои, чиито постъпки, поведение и реакции години наред е изучавал и анализирал, въвежда ни в свят, който е негов и познат.

А в разказите за съдбата на учителя са вплетени ситуации и случки, характери и конфликти, лично преживени или изпитани.

Йовковият белетристичен свят е твърде патриархален; лишен е от остри социални конфликти, от проблемите на съвременността. Наистина авторът се обръща към живота на българското село, но нарисуваните житейски и художествени ситуации са по-близки до Влайковото село, отколкото до онова, което познава сам. В неговото изображение социалното жило

на конфликтите е изтръгнато: героите му страдат поради сполетяло ги лично нещастие, болест, физически недъг, изневяра на любима жена и т.н., а само преди едно десетилетие, както е известно, в добруджанските села Дуранкулак и Шабла селяните се вдигат на стихиен бунт срещу данъците. Но тази страна от живота на героите си писателят изобщо не докосва, не я загатва дори. Единствено в разказите из живота на учителите се долавя определен протест срещу бюрокрацията и чиновническото отношение към тях.

Самсаров от „Един есенен ден“ влиза в пререкание с разсилния при министерството, защото е дошъл да провери за свободни учителски места в неприемен ден. Висш чиновник става свидетел на тази унизителна сцена. Но достатъчно е да излъже, че не е обикновен учител, а народен представител, и унижението да се поеме от министерския чиновник: „В един миг – пише авторът – всичкият авторитет, власт, знание, което беше си дал, изчезна, отлетя. Той с ужас се виждаше вече уволнен, пропаднал, унищожен. Раменете му се отпуснаха, лицето се сви и пребледня, изображавайки правилната си маска на сервилност и угодничество“. Тук анекдотичното хрумване на Самсаров става повод да се разголи страхливата и угодническа същност на висшия чиновник: преображението, което претърпява пред очите на героя и пред читателите, е морална разплата за преживяното. Ето защо, след като напуска министерството, Самсаров въздъхва облекчително, макар вън на улицата неговият познат да му хвърля многозначителната реплика – „Страшна кал...“ И разказът завършва с мислите на героя за калта, „която се таи в душата на човека...“.

Върху анекдотичен сюжет е построен и разказът „Без място“.

Лазаров всеки ден получава един и същ отговор – няма свободни места. Докато веднъж инспекторът го изпраща в малко селце, където учителят се е поминал. Такава е завръзката, но тя дава възможност да се предадат с много подробности душевното състояние на младия учител, перипетиите, през които минава, пътуването му до село, за да научи там, че е станала грешка.

Лазаров е герой и на друг разказ – последния, излязъл преди войната – „След пролетта“. В него авторът е вложил много лично огорчение и автобиографичност; описал е раздялата с обична девойка.

В града Бела се е променила: по нов начин възприема себе си и околните, в това число и Лазаров, по нов начин преценява и своето минало: „Остави това село... – казва тя на Лазаров, след като се срещат в града. – Не знаеш как аз го мразя сега.

Как измъчва човека тая груба, непоносима среда, тоя монотонен, безцветен живот... После..."

После идват изповед, обяснение и в същото време извинението за случилото се между двамата, за нежните чувства, за взаимността на преживяното, за... всичко: „После уединението, неизбежната необходимост да бъдеш с едни и същи хора, всичко това притъпява чувствата, пречупва волята. И ето създават се отношения, които на друго място и в друга среда са невъзможни и немислими... Не, за нищо вече не се връщам в село. Село!..." Бела търси обяснение и оправдание на своето поведение в специфичната селска обстановка: там се зараждат отношения, които другаде са немислими, т.е. поради невъзможност за действителен избор стореното в село изглежда истинско, вярно, но докато в същото време то е само задоволяване на естествената човешка потребност от взаимност и общуване. Завърнала се в града, Бела осъзнава случилото се и в този момент се чувства измамена, а чувствата ѝ – подиграни; огорчението ѝ бавно, но неотменно се превръща в дълбока неприязън към селото и в безразличие към Лазаров.

Позицията на Лазаров е съвършено противоположна: син на селото, той обича неговите хора, обича учениците си и е дълбоко убеден, че единствено в село хората разкриват истинската си природа. Неслучайно, след като окончателно се разделя с Бела, в своите спомени я вижда сред зелените полета и тихите пътеки в гората, сияеща, обкичена с венец от живи пеперуди... „Защото – казва авторът вместо своя герой – образът на тая Бела, която той обичаше и познаваше, можеше да живее само там – в зелените поляни, между нежните горски цветя...".

Разказите из учителския живот показват усилие да се надделее личният импулс, който е подтикнал автора да посегне към перото, и същевременно стремеж към значими художествени обобщения, останал за съжаление неубедително художествено защитен. Но същевременно трите творби говорят, че авторът познава всекидневието, бита и проблемите на българското учителство.

Двете легенди – „Овчарова жалба" и „Една песен", твърде рязко се отделят от останалите прозаически творби не само със сюжетите, но преди всичко със своята стилистика. Независимо от суровата преценка за дебюта му в прозата след основна преработка той включва „Овчарова жалба" в сборника „Старопланински легенди". (В интерес на истината обаче трябва да кажем, че и след преработката легендата не го задоволява.) Поправките са езиково-стилови: авторът навсякъде съкращава прекалено обстоятелствените описания, които отклоняват разказа от главното направление и го затлачват с незначителни

самозадоволяващи се подробности. Така още в самото начало премахва цял пасаж, ръководен от горните съображения: „Това бяха вековни дъбови дървета, грамадни исполини, изваяни сякаш от желязо, калени в непрекъснати борби с ветровете. Капризът на природата беше чудно разположил тия кории по диплите на голямата чука, та беше им предал странна прелест, изпълнена с тайнственост и поезия“. Намалява броя на сравненията и прилагателните към съществителните имена. Пред Сп. Казанджиев специално се спира върху тази особеност на ранната си проза – „блъскал съм ги безкрайно, по три-четири на едно място“. Очевидно с течение на времето е стигнал, както и Пенчо Славейков, до убеждението, че от прилагателни се нуждаят онези съществителни, които „не стоят здраво на краката си“ и имат нужда от бастун.

Към „Една песен“ Йовков също се връща в „Старопланински легенди“, за да вземе от нея две неща: мотива за отрязаните бунтовнишки глави, забучени на копия сред широкия селски мегдан, и заглавието „Юнашки глави“. И всичко това от пасажа: „А скоро свирепа, дива орда, като бесен поток нахлува в селото. На широкия мегдан, забучени на копия, стоят на показ юнашки глави. И злочести майки, убити от скръб, с разкрити, ужасени очи приждат към тях...“.

В случая, както се вижда, предпочел е да започне повествованието отначало, като се е опрял само на два момента от предишната легенда; и може би тъкмо този подход се е оказал по-верният.

Останалите шест разказа ни срещат с герои и конфликти, почерпани из живота на българското село: такава е най-общата им характеристика. При по-внимателно вглеждане не е трудно обаче да се доловят и някои жанрови отлики. Например „Облог“ и „Нова пролет“ са твърде близки до идилията и в същото време много различни от идилиите на Петко Тодоров преди всичко със своя жив, естествен език, с достоверността на житейските ситуации, без измъчена стилизация и търсени интонации.

Втората прозаична творба, която Йовков печата, има за сюжет, както може да се подразбере и от заглавието, един облог: конярът Ненчо и жетварката Яна се обзалагат кой по-бързо ще ожъне и върже един сноп. Както и трябва да се очаква, Яна претърпява поражение: „Остави, бай Стойчо, сбърках... нека ми прости. Не трябваше да се хваля... Яна откри лицето си; очите ѝ бяха пълни със сълзи. Тя гледаше коняра и през сълзи се усмихваше. И в тия хубави, засенчени очи нямаше ни най-

малко скръб, не се виждаше болка на обидено честолюбие. Ясно в тях грееше само блаженството, щастието на влюбено дете“.

„Нова пролет“ (16) ни пренася в живота на съвременното българско село: след тежко боледуване, през слънчев пролетен ден Ненка, съпругата на Гълъб, отива на нивата, за да му занесе храна. Разкрити са отношенията между двамата млади след преживяно изпитание: трудолюбието и почти религиозното отношение на Гълъб към земята, неговата любов и грижливост към Ненка. Авторът ни рисува герои, у които трудолюбието, страстната привързаност към земята са главното в отношенията помежду им; те са здрави, връзката със земята е така силна, така органична, че целите ги изпълва с щастие, придава смисъл на земното им битие. Природата таи в недрата си огромна жизнена сила и чака само времето, когато ще роди благодатен плод. Неслучайно в най-интимните си мисли, в съкровените пориви на своето въображение Гълъб свързва плодната сила на земята с образа на най-любимото си същество: „Пред замечтаните му очи изпъкна ярката картина на чаканите дни: узряла, буйна като море нива, изпъстрена с червени макове; жътвата, Ненка, пеща и весела, със сърп в ръце, блеснал на яркото слънце...“.

Още в тия най-ранни творби младият белетрист се ориентира към сюжети и персонажи, на които беше съдено по-късно да заемат трайно място в неговата белетристика; но не само това – още тук приложи по-особен подход за изобразяване живота на българското село: идилично, щастливо, удавило в природните красоти социалните и нравствените си конфликти. А когато авторът се сблъска с личното нещастие на героите си, не драматизира, не прекалява с черното, а търси изход: една утеха за неизлечимоболния – „Русалска нощ“, една надежда за изоставения съпруг с малко дете – „Баща“, или пък за немия каменар, излъган в любовта си към Русана – „Сините минзухари“, за малкия Йожка от „Звездна вечер“, когато загубва своята сестричка, или пък в „Елка“, утеха за четиримата братя и родителите, които трябва да понесат тежката загуба на единствената сестра и дъщеря.

Проблемният кръгозор на тази група творби, както се вижда, не надхвърля личната трагедия, непредвидимия удар на съдбата. Авторът не се домогва до обобщения от по-висок ранг, а се рови в света на отделния индивид. Ето защо, когато се връщаме към тези ранни творби, естествено е да се запитаме с кои свои качества те подсказват писателя Йордан Йовков такъв, какъвто го знаем след войните? Трудно е да се отговори на въпроса по простата причина, че нишките, които свързват два-

та образа, са твърде химерични. Но все пак ще открием още тук едно естетизиране на социалните отношения и тяхното пласиране в света на етиката. Ако войната не бе осуетила излизането на обявения в „Софийска вечерна поща“ сборник с разкази, той едва ли би направил впечатление на литературната общественост, едва ли би имал същия отклик, какъвто имаха военните му фейлетони и хроники.

Каква е авторовата оценка, говори фактът, че с изключение само на „Овчарова жалба“ (при това след многократни преработки) никой от останалите разкази той не включва в по-късните си сборници. Следователно не ги цени, както майсторът не цени ученическите си упражнения.

В Добруджа като селски учител той все още търси своето истинско поприще и призвание. Но тези години му дадоха нещо много съществено, което две десетилетия по-късно той ще формулира с думите: „От това време са всичките ми най-силни и най-значителни преживявания; оттогава са и всичките ми опити и наблюдения – целият свят, в който живея. В тоя свят съм във връзка и в отношения в моето литературно дело...“.

Следователно това е било време не само на натрупване на впечатления и преживявания, на познания за хората и равнината, но и за съзиждане на свят от чисти естетически стойности. Сега-засега обаче всичко е в етапа, когато стихията на творческото начало експлозивно расте и потребен е само един външен повод, за да се разрази бурята на творческото осъществяване.

Но преди да проехти тя, топовните гърмежи на Балканската война бяха вече прогонили тишината на мирния живот и възвестили началото на едно бъдеще с твърде смътен и неуловим образ. Те възвестиха началото на войната и раждането на нейния летописец.

Войните

Някога Стефан Цвайг писа, че историческото дело бива завършено не когато е свършен факт, а когато бъде описано и предадено на поколенията. Мисля, че имаме всички основания да отнесем думите на австрийския писател към баталната проза на Й. Йовков. Пребродил коловозите на три войни, участвал в походи и сражения, раняван и спасяван от плен, боледувал от холера, той познава войната не от щабните донесения или военните комюникета, а чрез лично изстрадан опит.

В момента, в който художникът се докосва до войната, нашата литература откри един писател, а трите войни – своя обективен и правдив летописец. Наистина мнозина го познават като автор на стихове и разкази цяло десетилетие преди това, но е истина, че той стана Йовков едва след като напечата своите очерци, разкази и повести за войната.

Баталната си проза Йовков създава в течение на ред години – като се започне с „Утрото на паметния ден“ (1913) и се стигне до „Белите рози“ (1930). Близо две десетилетия спомените за видяното и преживяното по време на походи и сражения тревожат съзнанието му. Неизменен е интересът на писателя към военната тема, но неизменно ли е неговото отношение към самата война? Ето един въпрос, заслужаващ много повече внимание, отколкото литературната критика и история са му отделяли досега.

И напразно! Защото то еволюира, променя се позицията и оценката на Йовков, разместват се художествено-изобразителните и идейните акценти в повествованието. Невъзможно е да се проследят пътищата и етапите на тая еволюция, поради което ще се задоволим само да набележим нейните възлови моменти, за да очертаем тенденцията и крайната ѝ заключителна фаза.

Йовковите познания за войната са всеобхватни – той е свидетел на всичките ѝ проявления и етапи: в отраженията ѝ върху колективната психика на големи войнишки маси, по време на атака или в резерв, на фронта или в тила. На тази особеност се дължи в известна степен и документалният характер на първите му очерци или ако си послужим с терминологията на епохата – на военните му фейлетони от „Народ и армия“.

Още заглавията подсказват последователността в развитието на военните действия: „Утрото на паметния ден“ – обявяването на Балканската война; „Отвъд“ – преминаване на граничната бразда и първите срещи с освободеното българско население; „Първата победа“, „Кайпа“, „Пред Одрин“ и т.н.

Сетивата са изострени: буквално всичко, дори и най-незначителната случка или подробност, придобива особен смисъл и стойност. Всеобщото възбуждение, завладяло войници и командири, обаче не заглушава гласа на трезвия и обективен наблюдател. Още в самото начало на първия очерк „Утрото на паметния ден“ разказвачът сдържано пише: „Работата не беше важна, ни толкова опасна, но ние, още тъй нови и ревностни във военните работи, сами придавахме особена мистериозност на похода си“. Отсега нататък с трезва мисъл и наблюдателност ще следва пътя на 2-а дружина от 41-и пехотен полк по време на Балканската война.

Като обективен изобразител на видяното и преживяното през тия месеци, авторът не пропуска нищо или почти нищо, което ще ни даде възможност да получим вярна и цялостна представа за военните действия. Ето защо в изобразителната му бленда попадат панорамни платна, движението на крупни войнишки маси – походи, почивки, кратки схватки, за да се достигне до атаката. Навсякъде обаче той се стреми да улови и възсъздаде събитията в тяхната хронологическа последователност и цялост. Отделната личност тук има значение единствено чрез другите, като частица от цялото. А когато вниманието му е привлечено от отделния боец, то е, защото той става в конкретната ситуация най-пълен изразител на всеобщото, на типичното за всички.

Във военните очерци на преден план изпъква летописецът Йовков – този, който върви по горещите следи на събитията и точно и честно свидетелства за видяното и преживяното. Тъкмо затова отношението към войната е изразено спонтанно, емоционално, чрез реплика или жест, родени от самите обстоятелства. Например в „Кайпа“, когато описва как е отбита първата атака на турците, авторът неволно възкликва: „Жестока и немилостива разправа. Ние гледахме тия нещастници, които бягаха в ужаса на дива паника“. И толкова! По-нататък писателят не отива. С фиксирането на видяното и неговото емоционално отреагиране той счита задачата си за изпълнена.

Заедно с всички честномислещи той тръгна да воюва за свободата на поробените и в продължение на близо цяла година води 5-а рота в изтощителни походи и сражения, печели битки и приятели, измина по коловозите на войната пътя от с. Провадия, Кайпа, Одрин, Чаталджа до Дедеагач и Дойран, биде раняван и спасяван от плен от верните си момчета и с цената на всичко това поробените не получиха свобода, а Добруджа бе поробена. Тъжна равносметка, която съзнанието за безвиновност превръща в кошмар. Навред озареното от страдание око на художника и чувствителното му сърце откриват поводи за възмущение; в душата зейва рана, побрала болката на България. В огъня на войната и страданието, което първата национална катастрофа донесе на българския народ, се роди художникът Йордан Йовков.

Той дойде в нашата белетристика направо от бойното поле; и както древногръцката богиня Афродита се ражда от морската пяна, така и художникът се роди от барутния дим на полесражението.

Той дойде в нашата литература с една болка, която пронизва всичко, написано от него за войните: тая болка е спотаена във

всеки детайл, във всеки жест на героите му, в мислите и чувствата на автора. Тя се долавя в страниците, които посвети на поробена Добруджа, тя се излъчва от страдалческото лице на Люцкан, тя най-после звучи от всеки ред, от всяка реплика и дума на неговите земляци. Странно е, че мнозина по-късно, когато се върнаха към баталната му проза, откриха толкова много неща, които въобще липсваха; само болката за България и всичко българско не почувстваха.

От тази болка се роди и Йовковият хуманизъм; войната всекидневно го подлагаше на сурови и тежки проверки; изправен пред цели редици от трупове на мирни хора, той беше заставен да си зададе въпроси, подобно на мнозина, които мислеха честно: „Кому е потребна тяхната смърт? Единствено войната ли е пътят за решаване на спорните проблеми между народите?“.

Неговият хуманизъм премина през горнилото на войната неразколебан и закален. Нищо чудно, че в баталната му проза не ще срещнете никъде ожесточение.

Никъде, буквално никъде и никога!

Даже и тогава, когато на полесражението водеше своята 5-а рота в атака със страховития вик: „На нож!“, когато стреляше срещу врага и той му отвръщаше със същото; когато получаваше рани или пък с последни усилия се спасяваше от плен, оставаше неизменен в рицарското си отношение към врага. Защото зад интересите на обществото виждаше отделния човек, играчка в ръцете на други сили, срещу които беше обезсилен да се бори. Затова войната не изтръгна викове на омраза, на първично тържествуване, неговият хуманизъм се възвиси до философската позиция, очертана от житейския опит и познание за човека и човешката душа.

Прав е Константин Константинов, когато пише по тоя повод: „Писател на военни разкази, в него не ще намерите ни една злобна, ни една жестока дума, никаква стръвна омраза към врага, а само или тържествен, лиричен апотеоз на победата, или тъжовно-философска и поетична резигнация, която звучи в оня знаменит стих на Дебелянов: „Мъртвият не ни е враг“.

Когато писателят и воинът наблюдават бойното поле, покрито с трупове, сърцето се свива от мъжествена болка, а в съзнанието избухва законният въпрос: „Нима в тия мъртвци можеше да се вижда врага, нима имаше място за ненавист, за мъст?“.

Неговият отговор беше ясен и категоричен: всичко, което написа за войната, прозвуча като невероятно „не“ на взаимното изтребление между хората. И едно „да“ на хуманизма и красотата! С тези качества баталната му проза изведнъж рязко

и определено се открои сред морето от бездарни и казионни белетризации, пълнещи печата; качества, с които си извоюва трайно място и признание в националната ни литература.

Какво му даде войната?

На пръв поглед абсурден въпрос, защото какво собствено боецът може да получи на полесражението освен рани или смърт. Но Йовков наред с всичко друго бе и творец.

Както вече отбелязахме, във вестник „Софийска вечерна поща“ (9, 3) от края на юли 1912 г. се появи обявата, че е подготвил за издаване книга. Но войната свърши, Йовков се установи в София и започна активен творчески живот, никога обаче не спомена за подготвяния някога том с разкази, защото преценката му за тях беше вече отрицателна.

Следователно войната промени Йовковия художествен свят из основи, съприкоснови го с общочовешки проблеми, разшири хоризонтите на неговата проза, изведе го от стадия на дилетантизма към етапа на свежо белетристично изображение. Едва в баталната му проза ясно и определено се долови звученето на самобитен белетристичен талант, с българска чувствителност и реакции, национален по съдържание и осъществяване, дотолкова, че не можеше да остане незабелязан. Току-що се бяха появили в печата „Утрото на паметния ден“ и „Отвъд“, а вече критиците и читателите единодушно го приеха и заговориха с възторг за военните му „фейлетони“ – според терминологията на тогавашното време.

Войната най-после закали неговия хуманизъм, след като преди това отвори рана в снагата на България. С болката по заробена Добруджа той пише своите документални очерци и разкази и скоро те се превърнаха в духовна потребност за нацията, преживяваща първата национална катастрофа. Те бяха последната утеха за един народ, чиято армия печелеше битките, а бездарните и престъпни политици губеха войните.

Затова, когато на 20 август 1913 г. поручик Йовков сдаде военното имущество, пред него за втори път изникна въпросът:

– А сега накъде?

Отговорът обаче можеше да бъде само един – към София. Вечерта той се качи на влака, който трябваше да го отведе в столицата. Започваше нов живот, пълен с неизвестност и същевременно мамещ го с рисковете на невкусените още плодове на литературната известност.

В мирния отдих, от август 1913 до септември 1915 г., тоест от края на Междусъюзническата до началото на Първата световна война, той създава много от ония творби, които по-късно ще включи в двата си тома с разкази от 1917 и 1918 г. Литературните издания и вестници широко отварят страниците си за неизвестния млад белетрист – сп. „Звено“, „Съвременна мисъл“, „Демократически преглед“, вестниците „Слово“ и „Прапорец“. Една след друга се появяват импресиите: „Те победиха“, „На старата граница“, „Безотечественици“, „Ехо“ и др., всички са отглас от военните преживявания на автора; в „Те победиха“ например две случайни житейски впечатления по асоциативен път насочват мислите му към битките: от биволските коли, които превозват въглища, и скулптурната група „Те победиха“ на Иван Лазаров той извежда образите на победителите. Първият е безсловесният помощник на селянина в труда – „немият безгласен работник – бивола и вола“, другар за цял живот, а вторият – „широкоплещият, здрав, с наивна и девствена душа селянин, – и той е същият жрец на труда“.

В тази импресия авторът излага свои възгледи за българския селянин и селото, които по-късно легнаха в основата на неговия патриархален модел-идеал за устройство и регулиране отношенията между тях. Неслучайно в края на импресията, след като ни напомня за тежките и безрадостни дни, преживявани от страната и народа, намира упование единствено в селянина: „аз го виждам да се изправя пред мене, да расте като мощен, гранитен исполин, здрав, силен, с девствена чиста душа, с една вяра и една обич: земята и труда“.

В импресията „Безотечественици“ предава впечатленията си от едно кафене на булевард „Дондуков“, което носи името „Добруджа“. Тук се събират добруджанските емигранти след Междусъюзническата война. Болката е толкова силна, че парализира съзнанието, мислите се въртят в някакъв лош хаос, от който няма излаз, няма пролука: „Как стана всичко това? Как се случи? Нещастие, което дойде като гръм, и болката от което расте всеки ден“. Ето защо, стоейки в ъгъла, скрит зад вестника, заслушан в техните прости думи, окъпан в носталгията на душите им, малкото и невзрачно кафене „Добруджа“ се преобразява в очите му на оброчище, на скит, в който се отслужват „мълчаливи, задушевни литии за тъмен, далечен бог...“.

През цялата 1914 г. Йовков пише белетристични творби с подобен характер; всички без изключение са породени и свързани с войната. В тях винаги доминира емоционалната реакция, чувството! Тая особеност ги определя жанрово – повечето са

импресии с вплетени в тях спомени, преживявания, случки, лица; а също така и отделни есеистични фрагменти. Разбира се, могат да се открият и някои белетристични елементи, но те са вмъкнати в друга композиционна фактура. Цялостно изграден, завършен разказ или повест между тях не ще открием. Очевидно емоциите са твърде силни, чувствата изострени. Класическите разказ и повест ще се появят по-късно – „Балкан“ и „Земляци“ от 1915 г. Те отбелязват края на мирновременния живот и творческата му продуктивност през онова смутно време.

Септември месец поручик Йовков отново е призован в армията.

В течение на близо две години развитието му като белетрист изживява естествена жанрова еволюция: започва като документалист, преминава през импресията и есето, за да завърши с класическите жанрове – разказа и повестта.

Две от тези импресии предизвикват и първите критически отзиви, чийто автор е Григор Чешмеджиев. В рубриката „Критика и библиография“ на сп. „Съвременна мисъл“ (1914) той е поместил статията „Из нашите списания“ (10, 317). Авторът преценява новите книжки на няколко тогавашни списания – „Из нов път“, „Звено“, „Листопад“, „Българска сбирка“, „Демократически преглед“ и др. Когато се спира върху книжка първа на сп. „Звено“, отделя специално внимание върху импресията „Те победиха“.

Тъй като това е първият критически отзив за Йовков в печата, първата му литературно-критическа оценка, ще я приведа изцяло. Още повече че е кратка и любопитна като свидетелство как баталната му проза рецептира у съвременниците:

„Те победиха“ най-добре опровергава – пише Гр. Чешмеджиев – мъдруванията на всички ония, които още не знаят, че в литературата въпросите разрешава талантът, а не школата. И напразно на страниците на „Звено“ един от сътрудниците се е опитал да обезглави реализма. Всички съждения за реализъм и символизъм в нашата литература са безполезни, докато не се явят големите таланти, които и като реалисти, и като символисти ще влияят и вълнуват обществото у нас“. Сп. „Звено“, както е известно, се издава и редактира от Д. Подвързачов и Д. Дебелянов, първата печатна трибуна за изява на българските символисти. В случая оценката на Йовковата творба е косвена, тя е повод за кръстосване на критическите шпаги, но след като е обявена за еталон на художественост, а на нейния автор се признава талант, нещо повече – причислен е към „големите таланти“.

Във втория отзив авторът рецензира кн. 2 на същото списание. След като изрично подчертава, че новият брой е „надми-

нал всички очаквания“, той се спира специално върху творбата на Йовков: „Нещо, което най-много ни развълнува и плени в тая книжка на „Звено“, е „На старата граница“. Не знам, може би голямата печал за нещастията на родината ми направиха образа на стареца скъп, може би голямата непосредственост и човешка любов на Йовков ме плениха – не знам, но „На старата граница“ ме очарова...“ (11, 2). Както се вижда, оценката е издържана изцяло в емоционален план; критикът не анализира, той съпреживява и дава израз на емоциите, които са го завладели след прочита на творбата.

Колцина млади писатели са получавали такива категорични и развълнувани оценки за своите първи творби?

Йовков беше един от малцината.

По-късно неколцина критици си оспорват приоритета на първата оценка, за първото критическо признание, фактите обаче говорят в полза на Григор Чешмеджиев. В един хронологически план наистина беше първият, който свързва името на Йовков с думата талант, пръв улови в белетристичния му стил качества и ги изтъкна без уговорки – непосредственост и хуманизъм. Повече той не пише, но и това е достатъчно: да назовеш в една национална литература таланта талант и да му се възхитиш!

Очевидно в началото на 1915 г. документалният очерк и есето започнаха да отесняват за порасналите възможности на белетриста, при това в разказа вече има известен опит и естествено е да се насочи там. Струва ми се, че съществува и допълнителна причина за тая жанрова еволюция: по всяка вероятност основните събития, главните лица, значителните преживявания от двете войни в общи линии очеркистът е вече обгърнал, житейският материал е почти изчерпан. От друга страна, те предлагат още много простор за въображението на писателя, без да бъдат задължителни изискванията за достоверност. В този смисъл разказът и повестта бяха естествен и предстоящ етап в творческото развитие на белетриста.

Георги Райчев разказва, че по време, когато Йовков пише разказа „Балкан“, го е посетил в хотел „Прентан“, където е наемал една стая. „Той ми показа – пише Г. Райчев – радостно изписаните канцеларски листи. После погледът му потъмня: „Плаках и писах – не знам какво е станало...“ (12, 7). Опасенията обаче са били напразни. Ако „Те победиха“ и „На старата граница“ му спечелиха признанието на специалистите, на професионалните литератори, „Балкан“ му спечели симпатиите и благодарността на читателска България.

Елисавета Багряна например е съхранила спомен за излизането на разказа в сп. „Съвременна мисъл“: „Четох го вкъщи – пише тя – и плаках. Това беше първото ми най-силно впечатление от Йовкова“ (13, 313). А когато след вечеря го прочита пред цялото семейство, ефектът е същият – „всички плакаха“.

По-нататък поетесата изнася много интересен епизод; среща автора след току-що приключилото посещение при проф. Иван Шишманов: „Тогава Йовков ми каза, че иде от проф. Шишманов, който го повикал да го поздрави за „Балкан“, бил извънредно ласкав с него, наговорил му какви не хвалби: „Бе гениално, бе психология, бе Достоевски...“, смееше се весело Йовков“ (13, 313). В случая той е имал двойно основание да бъде доволен от успеха, защото преди това е предложил творбата си в сп. „Отечество“, откъдето му я връщат. Просто редакторът... не я харесал. Това се казва редакторски усет...

Сюжетът на „Балкан“ е класически прост – край село Люляково има български граничен пост с три кучета: Войвода, Мишка и Балкан. Балкан рязко се отделя сред тях със своята физическа сила, красота и интелигентност. Но идват смутни времена, вражи войски пресичат границата и навлизат в българска земя. Граничната застава се изтегля с трите кучета. Нашествениците преминават през опустелите улици на селото, животът по дворове и кърища замира. Голямото нещастие изглажда враждите и споровете, сплотява жителите му.

Един ден Балкан неочаквано се завръща – истинско събитие в тревожния покой на Люляково. Всички се надяват да видят и българските войници, при които кучето вярно е изпълнявало своя дълг. Мало и голямо се събира на мегдана, Къню кръчмарят, някога пострадал от Балкан, сега вади месо, за да го нахрани. Когато дядо Маринко научава новината, той пита: „Балкан ли? Ами войниците? Войниците дойдоха ли, Митко?“.

Животът под робство потича в руслото на всекидневните грижи и страхове, „но имаше сега нещо, което крепеше душите и даваше тайни надежди. Това беше Балкан“. Всеки ден в определени часове той тръгва по пътечката между постовете, за да изпълни службата си, така, както някога е правел при българските граничари: в очите на селяните е „някакъв безплътен призрак, който в тъмна и голяма горест, с една свръхестествена настойчивост, блуждаеше от сутрин до вечер през широкото поле и все още чертаеше изчезналата вече граница“.

В един пристъп на ярост Балкан се нахвърля върху двама войници; окупаторите арестуват Къню, а кучето отвеждат на заставата, където то умира до храната и водата, без да вкуси от

тях. Така се разнася легендата за самоволната смърт на Балкан.

Създаденото от писателя е неотделимо от човека, то поставя своя отпечатък върху цялостния му облик. Раната, наречена Добруджа, в онези трагични дни за нацията не му даваше покой; уязвен в човешкото си, национално и воинско достойнство, не можеше да не напише този разказ, беше длъжен да създаде една легенда, едно упование и символ, че Добруджа не е загубена. За себе си и за целия народ... това беше обществена заръка, на която трябваше да откликне. Неслучайно кучето носи такова име: като Балкана, протегнал могъща снага през България, то стои на стража на свободата. Затова ще се върне при старата българска граница и ще продължи да носи военната служба. Не беше ли то символ и същевременно утеха за поробените българи, не беше ли синовна клетва за вярност, че те няма да бъдат забравени?

Следователно писателят вплете два основни мотива в тая вдъхновена художествена изповед – дълга към Добруджа и вярата, че тя ще бъде българска, такава, каквато е била, откакто е имало България.

Любовта към поробената земя означава нещо повече от носталгия и от нарушено душевно равновесие: защото колкото по-непоносима става болката, толкова по-устремно се качва живакът в термометъра на творческото горене. Колкото по-пълно е покритието между личната писателска драма с драмата на народа, толкова градусът на творческата сполука е по-висок. И сякаш вън от тази антиномия той е немислим като народен писател, както са немислими „Старопланински легенди“, „Вечери в Антимовския хан“, „Ако можеха да говорят“.

С „Балкан“ Йовков даде на своите съвременници символа на една вяра и примера за изпълнен дълг към отечеството; упование и апотеоз, събрани в едно!

Днес можем само мислено да се пренесем в онова време, за да почувстваме как разказът е подействал върху тях: като бомба и като гръмоотвод заедно. Възпламенява патриотичните чувства, събужда клетвени настроения и мисли за виновниците на първата катастрофа. Публична тайна бяха имената им, знаеше ги и писателят. Но той, както беше писал Вазов, не ги спомена, от страх свойта песен да не оскверни. В онзи момент главното бе да се назове голямата беда, по-късно щеше да удари часът и за виновниците.

В тоя смисъл Йовковата творба блестящо изпълни поръките на епохата. И неслучайно с „Балкан“ и „Земляци“ името му

навлиза трайно в девствени читателски слоеве; чрез тях читателска България го откри за първи път.

По-късно прецизни критически анализи намериха много недостатъци – неовладян материал, бавно разгъване на сюжета, бедна фабула, романтично осветление на героите и т.н. (14, 52). Може всички изтъкнати недостатъци да са действителни, може! Но какво значение имат те за оценката на разказа днес, след като времето и читателите са поставили своето „да“ върху него. И не е ли вярно онова, което пише Пенчо Славейков за Ботевата балада „Хаджи Димитър“, че тъкмо нейните дребни несъвършенства я правят по-величествена и по-художествена.

„Балкан“ издигна автора си от сътрудник в столичните издания до явление от национална величина. Колко трайно е заседнал образът на героя в съзнанието на читателите, свидетелстват техните спомени: Ловчо Стоянов не е виждал това куче, но е чувал да се разправя, че в пограничния пост край село Краище (Енидже Хайдър) то се е върнало, след като румънските войски са окупирали Добруджа. Георги Т. Лисичков, граничен офицер при с. Чифуткьой (Йовково), разказва, че на заставата заварва през 1911 г. куче с име Балкан. После бившият граничар подробно описва характера на кучето – смелост, съобразителност и изключителна физическа сила и красота. През 1913 г. румънците нападат заставата и пленяват поста с кучетата; не му е известна неговата по-нататъшна съдба.

Преди няколко години се появи публикация, която внесе някои допълнителни подробности около прототипа на Балкан. Станьо Дочев от с. Краище е живял преди окупацията до граничния пост и си спомня, че граничарите водели със себе си две кучета: „на селяните правело впечатление едно от кучетата със своята физика и нрав. Наричали го Комитата. Било едро, охранено, дисциплинирано и недостъпно. Не общувало с никого освен с граничарите, които придружавало навсякъде. Селските кучета не смеели да го нападнат, сякаш чувствали превъзходството му“ (15, 4). Българският граничен пост се изнесъл няколко часа преди да дойдат румънците заедно с материалната част и двете кучета. Минало известно време и селяните забелязали, че по граничната линия се движи Комитата, спира се и вие. Селяните започнали да говорят помежду си, че граничарите са наблизо, че ще се върнат. По-късно кучето изчезнало.

Всъщност всички тия подробности около прототипа на героя едва ли имат някаква стойност освен една: потвърждават собствените думи на писателя за начина, по който твори. Тръгва от конкретен образ, случка или преживяване, но не остава там,

а прибавя още и чужд опит, който стои в аналог с неговите собствени наблюдения и изводи. Само тогава „творенията на фантазията“ зазвучават като истински, по-истински от самия живот.

Ето защо, ако той би имал сега възможност да прочете написаното за прототипа на Балкан, би се изсмял:

–

Вятър! Нищо подобно. Такова куче не съществува!

В действителност – не, но в неговото творчество то живее и му донася и първата литературна награда, и първото официално литературно признание. Литературният критик Божан Ангелов излиза със статия „Академията награждава“ (16, 452), в която провъзгласява „Балкан“ за „най-художествения патриотически разказ от онова време“. Не по-малко суперлативни са оценките и за автора – „млад белетрист с големи надежди“.

През 1915 г. Йовков публикува „Земляци“. Повестта ни въвежда във всекидневието на войнишка част, която лагерува край някакво изгоряло село. В една землянка са настанени четирима души от село Брешлян. Творбата е разказ за живота и премеждията на четиримата, събрани от войната под един покрив. В „Земляци“ за първи път белетристът си поставя по-сложна художествена задача. Макар в сюжетната канава на творбата да са залегнали едни и същи исторически събития, впечатления и преживявания, както в цикъла „Походи и сражения“, разликата обаче е съществена.

От повествованието вече са изчезнали крупните мащаби, изобразителната бленда е стеснена до рамките на една землянка и нейните обитатели. Наистина цялата обстановка, всичко в думите и поведението на героите говори за война, но ракурсът, от който се изобразява тя, е променен: главната посока в повествованието се чертае от непоправимо нарушената връзка на българския селянин със земята. В този смисъл „Земляци“ е не толкова повест за военните стълкновения, колкото за последиците от тях – за носталгичния копнеж у селянина, запратен в окопите на далечни и непознати земи, по родното поле. Писателят търси средства, за да надникне в душевността му, когато е отделен от земята. Войната е абсолютно отрицание на патриархалния бит и нравственост – достатъчно основание за тревога. Пред гроба на Стоил един от героите си спомня за разговора, който водят с поручик Варенов. Стоиловите думи за земята изведнъж изплуват в съзнанието му, за да отзвучат като финал на повестта. Неслучайно авторът се връща към тях, защото те двамата единствени чувстват и разбират, че отдалечаването на селянина от земята е гибелно за него.

Йовков е разтревожен за бъдещето на българското село от момента, в който установи, че войната охлажда любовта и интереса му към земеделския труд. Никола например по твърде неделикатен начин се отнася към въздишките на своя земляк: „Голубчик! – говори той на Стоила. – Смешен ставаш!“. В този факт Йовков съзря едва ли не гибел изобщо за селото ни. И своите страхове и мрачни прогнози изобрази символично чрез смъртта на Стоил: завършения представител на патриархалното селячество – религиозен, трудолюбив, дълбоко свързан със земята, прекрасен другар и добър баща. В негово лице той въплъти своя идеал, който войната унищожаваше пред самите му очи. Смъртта на героя никак не е случайна, не е сюжетна подготовка на финала, а носи по-дълбок смисъл: войната е гибелна за българския селянин, тя го унищожава не само физически, но като прекъсва връзката му със селскостопанския труд, като го отдалечава от природното му предназначение – тя го разрушава като нравствена личност. Следователно ликвидира главната опора на българското общество от началото на новия век. Той с болка рисува истините, до които е стигнал по свой път – истини, отрекли собствения му идеал за нашето село. Но като реалист не може да се залъгва с красиви измислици и безпочвени илюзии. Ето защо „Земляци“ в дълбоката си същност е един химн на патриархалното българско село и селянин и заедно с това техен тъжен реквием.

„Земляци“ и „Балкан“ са двете последни работи, които Йовков публикува, преди да бъде отново мобилизиран; появяват се на бял свят буквално само няколко месеца, преди отново да препаше офицерската сабя и облече военния мундир. В известен смисъл те представляват поанта на един етап от развитието му като белетрист.

Ако разказът беше първият пробив, в повестта Йовков защити убедително способността си да строи по-богата и разклонена композиция, с повече действащи лица, при това с фабулна кулминация, която не съвпадаше с идейно-художествената; в „Земляци“ художествено защити една своя мисъл за българското село: издигна в еталон патриархалния човек, идеализира патриархалните отношения. Избързвайки, трябва да кажем, че на тая представа и убеждение остана верен до края на живота си. Затова всичко, което рушеше селото, внасяше промени в традиции, обичаи и морал, предизвикваше тревогата му, караше го да бъде нащрек, неспокоен и предупредителен.

Двете мирни години не бяха пропилени, времето – прахосано по празни забавления и удоволствия; тъкмо напротив – упори-

то и методично той започна да извлича от тайниците на изключителната си памет образи, случки, събития, лица, за да насели с тях пространствата на своя белетристичен свят. Така се роди баталистът Йовков, летописецът на Балканската и Междусъюзническата война.

Във военните очерци на преден план изпъква летописецът Йовков – този, който върви по горещите следи на събитията и точно и честно свидетелства за видяното и преживяното.

След летописеца върви есеистът, стремежът е военната тема да се овладее емоционално, синтезът се постига чрез емоционално обагрено впечатление.

Третият стадий в тази жанрова и идейно-творческа еволюция извежда Йовков до разказа и повестта. Тая схема разкрива наред с всичко друго и с какви ускорени темпове е вървяло неговото житейско и писателско съзряване, с какво напрежение работи и колко амбициозно е било всекидневието му. Разбира се, нямам предвид само обема на публикуваното, но и художествените качества, получили високи и заслужени оценки и признанието на обикновения читател.

С една дума, в момента, в който Йовков се докосна до войните, нашата литература откри един писател, а те – своя обективен и правдив изобразител.

Баталната проза на Йовков не се изчерпва с назованите дотук творби. През 1917 и 1918 г. той ги събира в два тома. Освен документално-очерковите работи, за които вече говорихме, и повестта „Земляци“ Йовков създава и цяла поредица от разкази. Тук трябва да назовем „Седемте“, „Българка“, „Белият ескадрон“, „Песента на Солвейг“, „Водачката“, „Граничари“, „Белите рози“, „Другар“ и др. В тия творби писателят все повече и повече разширява изобразителните си аспекти. Войната е видяна от най-различни страни и тематични ситуации. Например в „Седемте“ прави един апотеоз на храбростта на българските бойци. Само седем на брой, те се хвърлят безстрашно в атака срещу цяла вражеска рота и я прогонват. В разказа „Българка“ войната вече е видяна от друг ъгъл – откъм тила. Шина, главната героиня на разказа, е обикновена българска жена, смела и решителна, която не стои пасивно да гледа как нашите войски храбро и всеотдайно се сражават, за да прогонят враговете от българските земи. А сърцато се включва по свой почин в сражението. От сутринта до късна вечер тя носи с менци вода на позицията, където кипи ожесточен бой. И когато за последен път отива с пълни бакъри до окопите, вижда, че там вече няма никой. Само празните гилзи, които се търкалят в

краката ѝ, говорят, че тук само преди часове или преди 10 минути се е водил кървав бой. Шина се изкачва на могилите и оттам вижда големи и черни маси хора, които превалят отвъдната страна. А пред тях безбройна тълпа да бяга. Тогава от нейните гърди се отронва дълбока и дълго сдържана въздишка: „Господи! – извика тя. – Господи, чу ни ти! Бягат, ей бягат!“ – Тя се засмя нервно, неестествено и сухо. И едвам тогава почувствува страшната умора, която смазваше тялото ѝ. Нозете ѝ се подкосиха и тя приседна на земята“. Разказът отразява действителни събития от времето на Първата световна война.

Сражението, описано от Йовков, се води на 4–6 септември 1916 г., а разказът е отпечатан във в. „Военни известия“ от 19.X.1916 г., значи само месец и половина след сражението. Очевидно случката, разказана от очевидци, му прави силно впечатление, развълнувала го е дълбоко, за да откликне почти моментално на събитието. Изобщо трябва да отбележим, че във връзка с освобождението на Добруджа през есента на 1916 г. пише цяла поредица от разкази, в които дава непосредствен израз на своите лични радостни вълнения от това събитие. Такива са например разказите „Седемте“, „Белият ескадрон“, „Мустафа ачи“, „Триумф“, „Баладжа“ и още някои други, в които привързаността му към добруджанския край доминира в цялостното звучене на тия творби. Известно е от спомените на неговите близки, че той преживява много тежко откъсването на Добруджа от България. За него това е не само национална трагедия, но и трагедия лична, която го засяга в най-интимните кътчета на душата му. Ето например какво разказва негов познат: „По време на войните не съм виждал Й. Йовкова, но след свършването на Европейската война той се завърна в Добрич. През годините 1918–1919 го виждах често в града. Беше страшно покрусен от настъпилата национална катастрофа. Покрусен бе така, както можеше да бъде покрусен един боец от фронта, видял неблагоразумието на управниците и безсилието на дипломатите“.

Но споменът на Г. Димитров се отнася за събития, станали две години по-късно. В момента обаче, когато Йовков пише своя разказ за в. „Военни известия“, българската армия води успешни сражения за освобождаване на Северна Добруджа. За него това вече е достатъчен факт, за да възславя подвизите на българските войници, на местното българско население, което ги подпомага в тяхната освободителна мисия.

Йовков е извънредно чувствителен, когато стане дума за Добруджа. В назованите по-горе разкази той описва различни епизоди, свързани с историческата съдба на тоя край, със съдбата на неговите жители. Ако в „Българка“ изобразява тила

– единството между фронт и тил, приобщаване усилията на мирното население към усилията на армията в името на една обща цел – освобождението на Добруджа, – в други разкази у него заговорва естетът. В това отношение изключително интересен е разказът „Белият ескадрон“. Ето разказа на запасния полковник Атанас Сарафов, командир на белия ескадрон в Добруджа:

„Във всеки случай от фактическо гледище картината, описана от Йовкова, няма нищо общо с онова, което стана. Той е доловил обаче верно духа на конниците и офицерите, които се хвърлиха стремглаво да изгинат, без да подозират колко неуместно тяхното началство ги хвърли в обятията на смъртта“. Какво има предвид запасният полковник? Според него е трябвало да се дочакат в дадения случай двата конни полка, които са били само на 10 минути път от мястото на сражението, да се разпръсне румънската колона и едва тогава с утроени сили да се атакува. А началниците не дочакали подкреплението, 6-и конен полк – при това в намален състав – е бил хвърлен неразумно в атака. И командирът на белия ескадрон разказва, че румънците срещнали атаката на ескадрона като стена. Това е гледната точка на професионалния военен, на кадровия офицер. Навярно в неговите доводи има здрав смисъл и сега от гледната точка на историка той да е правият. Но в случая нас ни интересува друго: позицията, оценката на художника. В спомените на командира на белия ескадрон се казва, че писателят е събрал сведения за сражението от ранен офицер, който лежал в болницата. С това започва и разказът на Йовков. Още с първото изречение той ни съобщава, че се намира в болницата. Негов съсед е млад подпоручик, който току-що му е разказал как е бил ранен. И в тишината на вечерта изведнъж в стаята се дочуват сигналите на медни тръби. Тези сигнали събуждат по асоциация картината, която раненият подпоручик е наблюдавал по време на войната. Конната атака от белия ескадрон. Въображението на автора е запленено от необикновеността на зрелището. Като кадрови военен, Йовков знае, че във войската белите коне се избягват. Но в случая е направено едно изключение. Писателят е като хипнотизиран от мисълта само за една атака от бели коне. Това е разказ, изграден изцяло върху цветовите контрасти и движението на масата от белите коне. Неслучайно героят, който разказва случката, подробно описва гледката: разположението на ескадрона, скрит зад някакъв хълм, нервната тръпка на животните в очакване сигнала за атака, смяната на осветлението, устрема на конската маса, динамиката на бойната линия, очертана от движението на взводовете по време на атаката. Всичко това авторът подробно и детайлно е

описал чрез разказа на ранения подпоручик. Той даже не се интересува от изхода на атаката, на сражението. За крайния резултат от битката споменава сякаш между другото, само с едно изречение: „Атаката, разбира се, успя. Но това като че не ме интересуваше вече“. Зрелището е онова, което го поразява, и впечатленията от него никога няма да се изличат в съзнанието и спомените му. В „Белия ескадрон“ естетът вече е взел превес, авторът се е абстрахирал от чисто човешките и политическите, от военните и тактическите проблеми на описваното сражение, за да му се отдаде изцяло като художник. И трябва да му признаем, че постига една впечатляваща експресия, като съчетава два елемента в описанието: баграта и движението. В композицията на разказа има няколко възлови момента, но нас ни интересуват само ония, в които в повествованието се появява ескадронът. Авторът го въвежда по следния начин: „Не зная какво ме накара, но по едно време се обърнах: до могилата се беше спотаил един ескадрон. Същият той – белият ескадрон“. След този момент се дава известно пояснение за цвета на конете в кавалерията. И веднага след това авторът насочва вниманието върху един багров контраст: цвета на конете и сочната зелена трева. Така че, както отбелязва, „белината на наредените един до друг коне изпъкваше още по-ярко“. Оттук нататък в описанията излизат на преден план цветовете, тяхното съчетание и контрасти: „жълтият цвят на потници, на подпруги и юздечки, кафявата униформа на войниците, всичко това с мекия си тон слабо контрастираше, така че белината на конете все пак преобладаваше“. Такава е картината от птичи поглед, общата представа. Но изобразителната бленда се стеснява и ние вече сме приближени до такава степен, че различаваме всяко отделно животно. При белите коне, казва авторът, благородството е по-уловимо, по-ясно се долавя умният поглед на черните живи очи, чувствителната мекота на ноздрите, тънкото очертание и мекият трепет на членовете.

И едновременно с тези подробности той отбелязва напрежението на всеки кон и ездач. Малко по-назад стои вахмистърът: „Неговият кон беше извил шията си като лебед, цялата му фигура беше наперена като у цирковите коне.“ Описанието издава едно вътрешно напрежение, една съзнателно възпирана сила, за да не се отприщи. В този миг обаче разказвачът вижда на хоризонта как ескадронният командир се приближава върху своя „горещ и строен хунтер“. Тръбачът язди след него. За момент спира и затръбява: „като издигаше като херолд тръба към небето“. Подаден е сигнал за атака. Дотук писателят борави само с цветовете, по различен начин ги комбинира и съпос-

тавя. Вниманието му е насочено изключително върху съчетанието и движението на цветовете. Движението на конската маса все още не е включено в повествованието. Но ето иде и този момент: преди да се впусне във вихрен бяг по зеленото бойно поле, разказвачът отбелязва, че е видял нервната тръпка, която преминава по конете и по ездачите. Преди това обаче само напереният кон на вахмистъра се изправя на задните си крака, без да промени мястото си. Но ето чува се висока напевна команда: „Ескадронът – пише авторът – трепна и се раздвижи с тежък шум; тежко заудряха копитата, заскриптя сбруята, прозвънтяха саблите, нетърпеливо пръхтяха конете. Взводовете като че ли се движеха разбъркано и всеки за себе си, но скоро целият ескадрон излезе на открито, развърнат в една дълга бяла линия. Движеха се сега тръст". След малко офицерите се обръщат и изтеглят сабите, те блясват във въздуха и ескадронът се разтегля още повече. Конете се понасят плавно в галоп. Над земята се издигат гъсти облаци от прах. За миг конете и хората изчезват, скриват се в някакъв дол, но после отново се появяват на другата страна. Пред тях е зелена и чиста поляна. Усетът на автора за цвят отново се пробужда и той точно фиксира в какъв цвят е облакът, който се е спрял на хоризонта – „един син облак". Но главното са движението и устремът на атаката. Йовков е обхванат сега от някакъв колористичен екстаз, той се разтваря в мекото вечерно осветление и прозрачния въздух. Точно тук е кулминацията на разказа, тя съвпада с кулминацията на движението: „Отчетливо и ясно се виждаше сега дългата редица на белите коне, които сякаш летяха над земята, саблите се размахваха и блещяха и тия огнени линии сякаш бяха светкавици в самия облак". Чува се далечно „ура", падат коне и ездачи и писателят отбелязва характерен детайл: конят пада, но ездачът бързо се изправя и продължава да тича с извадена сабя в ръка по бойното поле. Скоро бялата линия на ескадрона стига до зелената стена на кукуруза и като гребен на вълна се удря в нея. Чува се отново „ура". Тъкмо на това място се отронва и фразата, която приведох по-горе: че атаката е успяла, но това вече не интересува автора. По-същественото в момента е зрелището, тази неповторима красота, изтъкана от багри и движения.

В този разказ следователно писателят се абстрахира от всички други аспекти на войната, за да я види като едно естетическо преживяване. И трябва да признаем, че неговият талант беше толкова голям, пластичните възможности на словото му така неизчерпаеми, че като съчета двата основни изобразителни елемента: баграта и движението, той сътвори една изклю-

чителна по своята сила експресия. Разказът „Белият ескадрон“ е творба, която с пълно основание можем да отнесем към чудесата на българското художествено слово.

Към разказите, в които войната е изобразена чрез живота в тила, принадлежат „Песента на Солвейг“ и „Белите рози“. В първия войната е само загатната чрез преживяванията на младата виолонистка, която в деня преди концерта е видяла двамата стари хора да изпращат сина си на фронта, гимназист от нейните младини. В „Белите рози“ учителката Ангелина се прощава със своя годеник, за да не го види вече никога. Не минава много време и тя получава съобщение, че той е убит. И в първия, и във втория случай ние сме свидетели на тежки лични драми. Писателят ни внушава, че войната не носи нищо радостно и светло за обикновените хора.

Войната във всичките си проявления е точно такава, каквато той я опознава и изстрадва, но ако в „Походи и сражения“ говори като летописец и документалист, в „Земляци“ – като художник и моралист, в работите, които написва след това, е настъпила съществена промяна в авторовата позиция. Изчезват епичните мащаби, вниманието се съсредоточава върху все по-ограничен терен за творчески наблюдения и анализи, даже самите военни действия изчезват от полезрението на писателя. А и когато присъстват, макар и епизодично, не са повече от един фон, върху който се проецира съдбата и поведението на персонажите.

С течение на времето тази тенденция все по-настойчиво се долавя, все по-внимателно писателят се вглежда в отделния човек; в неговата съдба и поведение търси отраженията на войната. Така постепенно, но неотклонно от повествованието изчезват директните картини на военните сблъсъци и тяхното място заемат тъжните последици от кръвопролитията. Тъкмо сега хуманистът най-категорично очертава своята позиция, изрича своето „не“ на войната. Трите конфликта са вече минало, двете национални катастрофи – исторически факт, Добруджа – една рана, която не му дава покой. Писателят обаче продължава да живее със спомените и преживяното от войните – наченал е процесът на осмислянето, на преоценките, след което идва равносметката.

Изминали са две години, откакто жадуваният мир е настъпил, и писателят отново се връща към войната, за да направи художествена рекапитулация на преживяното през ония трагични години. През 1920 г. в сп. „Златорог“ се появява разказът „Последна радост“. Той отново се обръща към преживяното и създава творба, която прилича на предишните, но се различава от тях.

Крупните мащаби са изоставени, Йовков насочва погледа и интересите си към света на отделния човек, на онзи, който в боя не значи нищо, но приобщил усилия и воля с хиляди себеподобни, чертае пътищата на историята.

Композицията на разказа е двуделно симетрична: състои се от 10 глави. Първите пет глави ни пренасят в мирната идилична обстановка на малък провинциален градец с тихи къщурки, сгушени в гъст листак от овошки и асми. Всяко от тия градчета си има своите чудаци и бабаити, своите шутове, които го разсмиват и развличат. Дядо Слави и Рачо Самсарът, Кръстан касапинът са част от колорита на града, хората, които му придават физиономия. Но несъмнено най-оригиналният измежду всичките е Люцкан. Авторът го въвежда в повествованието със следната многозначителна характеристика: „Нещо много оригинално, полусмешно и полусериозно, имаше и в характера, и в самата фигура на Люцкан, тъй добре позната на мало и голямо". След тази външна физическа представа авторът ни поднася и психологическия портрет на героя. Нормалното му състояние е нещо средно между възторжена мечтателност и самодоволно блаженство. Люцкан е дете на природата – с „безгрижна и безобидна душа на птичка божия"; нито жъне, нито копае, тя само се наслаждава на красотата на природата. Подобно е поведението му в обществото – през лятото продава цветя, а през зимата се занимава с едно занятие, което му е противно – продава семки, фъстъци и лешници. В края на зимния сезон търговията му винаги свършва със загуба. Материалните щети обаче не са в състояние да го разстроят, защото е поет по душа. И не само по душа: оказва се, че Люцкан е автор на една поема – „Люцкан гори в червени пламъци".

Главният герой на този разказ е представен чрез определения като „възторжена и светла душа", „кротък и простодушен човек", „човек с меко и нежно сърце", надарен е с особена чувствителност; крехък, нежен, без съпротивителни сили, които са потребни, за да преуспее в суровата борба за живот.

Люцкан има свой свят, изтъкан от светли мечти и още попримамливи желания. Продава цветя по заведенията в града, но за разлика от другите си колеги по професия, тук проявява поетическата си душа и заложби. Поднасянето на цветето при него е цял ритуал, със скрит смисъл. Ето девойката, в която е влюбен – Цветана. Той се покланя пред нея и поднася букет зюмбюли: „Зюмбюл – напевно говори той. – Радост от сърце. Щастлив съм и любовта ми дава надежда". Такива са делничните му наричания. Но иде празник и в малкото провинциално градче тръгват да се повеселят из немногобройните увеселителни заведения; зала „Съединение" е вече пълна. Тъкмо в

този момент в заведението се появява Люцкан със своята табла, препълнена с цветя. Той е в течение на всички любовни интрижки между младите. А по израза на лицата им чете в какво състояние се намират техните отношения в момента. Затова думите му винаги имат точен адрес. На дъщерята на пощенския началник Керанов ще подаде теменуга с думите: „Бъди благоразумна“, защото нейната майка е против избраника ѝ. На Сийка Стефанова, която дразни своя обожател, като любезничи в момента с шивача Вълчо, ще подаде нарцис с думите: „Нарцис. Студенина. Ти си без сърце“.

Такъв е Люцкан в мирния живот. Даже и мобилизацията не го променя. Всички свикани в частите и поделенията на войската знаят или поне предчувстват какво им предстои, виждат своя живот поновому, единствен той е освободен от тревогите за утрешния ден, за утрешните страдания и мъки. На гарата, при изпращането, цялото му внимание е приковано от китките, с които са закичени мобилизираните. В подбора на цветята и съчетанието на багрите търси и чете някакъв смисъл, неразбираем за останалите. „Ярките и пъстри бои за него говореха, ридаеха, молеха се и благославяха – една сложна и покъртителна симфония, която само той умееше да разбира. И цялото значение на този ден и това събитие за него – пише авторът – се изчерпва с това“. За разлика от другите си съграждани, тръгнали на война, той остава непроменен, защото не е в състояние да промени света, който си е създал и в който живее. Ето защо казармата и походите, дните на сраженията и на изтощителните напрежения, на глада и усилията са един нескончаем ад за Люцкан. Страданията са се изписали по лицето му – то е страшно изморено, върху него, както пише авторът, „ясно се чете умора и едва-едва понасяно страдание“. Люцкан е най-често „капнал от умора, мълчи и с последни сили върви като насън“. Или пък: „Люцкан се чувствува още по-безпомощен и слаб. Струва му се, че оттук нататък не би могъл ни крачка да направи“. Когато едно момиче го дарява с бяла хризантема, силите му сякаш се възвръщат. И той не изостава в похода през целия ден. Към физическите несгоди, неспирния дъжд по време на похода в непроходимите странджански гори се прибавят гладът и холерата. Единствената опора, която го крепи да не рухне изцяло, това е бялата хризантема. Когато обаче един войник смачква с ботуша си цветето, Люцкан загубва и последната морална опора. По този повод авторът отбелязва: „Тия груби обноски обиждаха Люцкана до дъното на душата му. Той не можеше да мрази никого, но започна да се бои и да отбягва всички. Огорчен, беззащитен и слаб, той чувствуваше, че уми-

ра от мъка, най-злочест и най-сиротен от всички хора на света. Не разбираше как бе попаднал тука и де отива“. Това е дъното на отчаянието, дъното на изчерпаните душевни и физически сили. Оттук нататък има само един изход – смъртта, физическото отрицание на човека, нещо, което войната предлага на всяка крачка.

Но войната в изображението на Йовков е не само физическа убийца на Люцкан, а и неговата духовна унищожителка. Тя го довежда до такова психическо състояние, в което смъртта изглежда спасение. И когато фелдфебелът на ротата подбира войниците за следващото сражение, на въпроса здрав ли е, Люцкан единствен от болните отговаря утвърдително. Един отговор, който е равносилен на самоубийство. Всичко наоколо вече му е безразлично – дали ще остане в лагера, или ще вземе участие в боя. В атаката на чаталджанските укрепления той е ранен и толкова отпаднал, че няма сили да извика за санитари. Тогава го наваля една безкрайна жал за себе си. С последните сили извиква в съзнанието си образа на най-свидното и глухо и нечуто за никого в нощта се отронва един стон: „Майко! Майчице!“. Но това все още не е краят. На следващата сутрин, когато отново идва на себе си, по една щедрост на съдбата пред погледа му се изпречва цвете. „В угасналия вече поглед – пише авторът – заблещука слаба искрица, устните се помъчиха да се усмихнат. Едната му ръка сочеше нататък. Пръстите се разшаваха и бавно, с мъчителни и отчаяни усилия се насочиха към засмения цвят, леко разлюлян от вятъра...“ Такъв е краят на Люцкан – край на хиляди участници във войните, достигнали като него до мисълта за смъртта като спасение.

И в смъртта си героят на Йовков остава неразбран. Приживе не виждат в неговите странности и мечтателната душа, и наранимостта на душевния му свят. В позата му пред чаталджанските фортове кадровият военен открива пример за казионен патриотизъм, който трябва да възпитава младите войници. Едно пълно разминаване с последното предсмъртно желание на героя, цял живот влюбен в красотата и човечността: думите на полковника, когато минава покрай трупа на Люцкан, са последната зла шега с нещастния му живот: „Вижте тоя – продължи полковникът. – Вижте лицето му, вижте простените му напред ръце. Като че да би могъл да стане, отново би полетял срещу врага...“ Само офицерският кандидат си помисля, че в последния миг от живота си нещастникът е посегнал към цветето.

Разказът „Последна радост“ е в редица отношения художествената рекапитулация на писателя върху темата за войната в неговото творчество.

Ето такъв е пътят, който Йовков изминава в областта на военната си проза. Но и сега той е верен на своята природа. Йовковото „не“, Йовковият протест не са изречени на висок глас, а са омекотени от моралната му концепция за смисъла на човешкото съществуване. Той отрича войната в „Последна радост“ не поради факта, че прозира причините, които я пораждат. Не! А я отрича от позициите на хуманизма, от позицията на един писател реалист, който не прави концесии на художествената лъжа, защото е безкомпромисно верен на суровата жизнена правда. От друга страна, Йовков има изградена своя представа за предназначението на човека и ръководен именно от тази своя етична концепция, не може да не отрече войната като социално явление. Писателят отрича цялата тази система, тази машина, която се нарича война, само на основанието, че тя не позволява на обикновените хора да бъдат човеци, да творят и да се радват на красотата на живота.

Разказът „Последна радост“ е едно от най-силните антивоенни произведения в нашата национална литература. По своята антимилитаристична насоченост той се докосва до проблеми с общочовешка значимост. Неговият патос е в духа на най-прогресивните традиции в западноевропейската антивоенна проза. И неслучайно творбата кореспондира с най-значителните произведения в европейската и американската проза от трийсетте години.

В света на "Старопланински легенди" (1927)

От всички сложни пътища, които водят художника до съвременността, Йовков избра най-сложния – историята.

Защото в лицата, които изплуват в огледалото на миналото, може да се прочете най-категоричната повеля на настоящето. Тоя синтез от минало и настояще е в самата същност на Йовковия творчески свят. По-скоро с интуицията си на художник, отколкото с мисълта си, той долавяше, че без история битието на един народ е само сляпа игра на произвола, само случайни форми, които се появяват, за да изчезнат в пространствата на времето; тя внася в тази игра на произвола постоянство и по този начин я извлича от хаоса на небитието, прави я достояние на съвременността.

Поради това стремежът му към непроменливото, което се явяваше в образа на вечното, естествено го доведе до миналото; Йовков гледаше на своето време през очите на Клио. А и

тя често го е спохождала в късните вечерни часове на ул. „Франзеларе“ 27. В тази едноетажна букурещка къща има една стая, с прозорци към двора; едно легло, малък шкаф и маса с дървени столове.

Тук вечер, когато всичко утихне и близките му заспят, той е сядал до масата. С поглед, унесен някъде далеч, преповтарял е с безкрайно щастлив израз на лицето благите спомени на детството, подсладени с носталгичния копнеж по родината. В тия късни часове, далеч от България, далеч от Балкана и Добруджа, е преглъщал разочарованията и скърбите по израненото отечество.

Сам той е желаел и копнеел по този свят, населен с героична енергия, със сурови мъже, с предания за минали събития и хора, с надписи на чешми, с шумоленето на пожълтелите ръкописи, със сладостните извивки на народната мелодия и звъна на хлопатарите.

Сам той е желаел този свят, роден от едно бликащо и могъщо въображение; желае го страстно и упорито, защото инак животът му в оня чужд град и в малката стая с дървена маса и столове би бил невъзможен. Потапянето без остатък, без резерви, докрай в този свят се превръща през онези тежки за Йовков години в стимул за съществуване.

Способен да прекара с часове в непрекъснато творческо горене, преживява дълбоко всичко, за което пише. Така се роди книгата, събрала в себе си десет легенди от митологията на Стара планина. Нейният автор имаше ясното съзнание, че миналото, че историята са неунищожими; те са призрак, който никоя земна и неземна сила не са в състояние да прогонят; той не бива да се пъди, а трябва непрекъснато да се съобразяваме с него; така ще бъдем на височината на историята и в крак с изискванията на настоящето.

В късните часове на букурещките вечери прозорецът от ул. „Франзеларе“ гонеше не толкова мрака на нощта, колкото мрака на миналото, за да извлече от неговите пещери скрижалите на днешния ден, смисъла на ставащото, опора и мотиви, оптимизъм и романтична вяра в гения на нашия многострадален народ. От тъмнините на историята той строеше светилище на духа, за да надмогне кресчендото на националното и субективното отчаяние.

...И се родиха „Старопланински легенди“!

В „Старопланински легенди“ Йовков тръгва от спомените на детството, от Жеравна. Той рисува пейзажи, назовава имена на местности, възкресява отдавна минали събития, случки и

лица, позовава се на стари летописи и предания, на народни песни, за да внесе във всекидневието на историята духовност, нравствено извисяване и своя идеал за поетичност и красота. Зад грубите физически форми и очертания съзира вътрешното сияние на красотата. И всъщност чрез тая антитеза красотата разкрива съдържанието си.

Никога не се огради от живота и не го огради в еднообразната рамка на измислицата, защото това означаваше да прекъсне източниците, които подхранваха с жизнени сокове, фантазия, разнообразие и неизчерпаеми форми на проявление идеала му за красота и поетичност; това би значело неговото изображение да загуби пълнокръвност и богатство.

Сам съзнаваше тази особеност на изобразителния си маниер и неведнъж го е посочвал: не е написал в живота си нито една творба, зад която да не стои „действително преживяване". И още нещо – всяко хрумване, всяко творческо вълнение или мотив пренася в обстановката – пейзаж, лица, ситуация, които отлично познава. В противен случай секват инвенциите, умира потокът на творчеството. „Вън от тях нищо не бих могъл да напиша" – казва Йовков за себе си. Всеки момент трябва да усеща действителния живот, онези форми, които познава, за да бъде свободен във въображаемия свят на героите си.

Като художник познаваше не живота *изобщо*, а този, който е живял, не пейзажа *изобщо*, а на Жеравна и Добруджа, не селянина *въобще*, а добруджанеца; Йовков не насилваше обективния свят, за да му наложи своите схващания и идеи (там, където правеше това, търпеше творчески несполуки); много писатели използват словото, за да създават илюзии, Йовков – за да разрушава илюзорното, по простата причина, че то ограничаваше свободата му като творец, полета на въображението му, потока на инвенциите му.

Като тип художествено реагиране на действителността в лицето на Елин Пелин той имаше абсолютен антипод. За себе си Елин Пелин заявява, че нито един негов герой няма житейско съответствие, прототип, че всички те са измислени: истинското творчество според него започва от момента, в който се ражда измислицата чрез въображението. На писателя са потребни знания за човека, но не за конкретния човек, а за човека изобщо, които ще му позволят след това да се превъплъти в хиляди човешки образи – „копираният, реален човек не е интересен". Елин Пелин има самочувствието, че притежава главното, математическата формула, в която са обобщени законите на живота – затова не го интересуват конкретните, случайни факти на проявление: то е въпрос на въображение, на способност да се пресъздават картини и лица, събития и конфликти, т.е. худо-

жествено да се измисля, без да прозира във всеки отделен случай реалният конкретен повод или лице. За него другият подход, а това значи Йовковият, е художествено непълноценен.

Каква е истината?

Макар в творческата си практика Елин Пелин и Йордан Йовков да прилагат антиподни подходи към действителността, това съвсем не им попречи да създадат произведения, отбелязали върхови постижения в националната ни белетристика. В този смисъл мълчаливият спор между тях за естетическите предимства на единия или другия подход е безпредметен; защото неговото решение е заложено в класическите творби, които създадоха двамата големи писатели.

Йовковата „заземеност" е толкова очебийна, че тя направи възможно изследване като това на Димо Минев, дето са издирени, класифицирани, подредени по различни белези неговите прототипове, названията на местности и други географски и природни обекти, направени са съпоставки и уточнени отклоненията от житейските факти в процеса на художественото им интерпретиране. Тъкмо защото Йовковият подход е ориентиран към житейски достоверното, е възможна подобна книга. За Елин Пелин такава няма и не би могла да бъде написана. От една естетическа гледна точка проблемът не е никак нов, защото означава изследване на връзките между жизнения факт и неговото художествено претворяване. При Йовков липсват крайностите, полярността в увлеченията и във формите – деформациите, чудовищните отклонения от естествената хармония на реалните вещи, лица и ситуации не са му познати; чувството му за точност в рисунъка и правдивост в изображението никога не му изменя. Неконтролираната страст, безотговорно бликащата енергия разрушават самото изкуство. В това се състои и един от секретите на Йовковия талант – да открива красотата и поетичното сред грубите форми на живота – той винаги се придържа към онази хармонична умереност, която е белегът за вродено чувство за мяра.

Не правят изключение и неговите „Старопланински легенди".

Нека сега обгледаме източниците на първата легенда – „Шибил". Те са два – народната песен за българката Дженда от село Градец и разказите за градешкия циганин и разбойник Шебиоглу Мустафа, както е истинското му име.

Шибил е градешки циганин разбойник, вървлувал в Сливенския балкан от втората половина на XIX в. Първият писмен документ за него се отнася до март на 1853 г. и представлява писмо на каймакамина на Сливенската лива Есеид Али Риза,

в което се иска сурово наказание заради разбойническите му набези и издевателства над мирното население. Такава е социалната характеристика на лицето Шебиоглу Мустафа.

Съвременниците на Мустафа ни го рисуват по следния начин: среден на ръст, с дебел врат, набита фигура, енергичен и бърз, с буен и заядлив нрав. Носел турско облекло и въоръжение – пищови и ножове.

А ето как ни го представя Йовков в своята легенда: „Мустафа върви по средата на улицата... Няма оръжие по него. Но как е пременен! Дрехи от синьо брашовско сукно, сърма и злато. Тънък и висок, малко отслабнал, малко почернял, но хубав и напет. В ръцете му броеница от кехлибар и стрък червен карамфил – броеницата от бея, карамфилът от Рада“. Промените са очевидни: даже твърде меко е да се назове извършеното от писателя „промени“; защото по същество образът на Шибил от легендата е скроен изцяло наново, по съвършено друг образец и от друга материя. Вместо ниската трътлеста фигура с къс дебел врат авторът ни предлага нейното отрицание – Шибил е тънък, висок, строен, отслабнал и почернял и сякаш за да бъде сигурен, че ще се възхитим от красотата му, не се сдържа и в края на физическия портрет обобщава – „но хубав, напет“. Търсят се и се изтъкват черти, които го правят привлекателен, покоряващ с мъжествената си красота.

Какво в действителност се случва с Шебиоглу Мустафа?

Закрилян от турските управници, той вилнеел безнаказано в Котленско и Карнобатско, Сливенско и Ямболско до 1870 г., докато дотегнал на покровителите си и те издействали заповед от русенския валия да бъде заловен и главата му да се отнесе в Русе.

Убийството става чрез предварително нагласена засада край бейската воденица в с. Градец. Уведомили го, че там ще го чака пратеник. Дженда го разубеждавала да не ходи, предчувствайки клопката. Шибил обаче тръгнал ведно със свой другар турчин, подкупен за убийството му. Когато стигнали мястото на засадата, изгърмели пушките и Мустафа паднал, след което бил доубит от придружаващия го турчин. По-късно, в изпълнение на валийската заповед, главата му е изпратена в Русе.

Такава или приблизително такава е случката с ликвидирането на тоя опасен разбойник и главорез, истинско наказание за мирното население.

Йовковата версия: в устроената засада примамката е Рада. Пред бея са сложени две кърпи – бяла и червена. Ако той развее бялата – това значи милост; червената – смърт. Когато Шибил върви по средата на улицата, беят, захласнат, му се

любува и забравя кърпите. Но Велико кехая вече е размахал червената кърпа.

Йовков се е отдалечил толкова много от житейската ситуация, че аналогията става почти несъстоятелна, защото тя има смисъл само тогава, когато ще ни разкрие общи, съвпадащи се елементи в съпоставяните събития.

Как е постъпил в дадения случай авторът?

Изоставил е всички подробности около подготовката на засадата, мястото, където е устроена, примамката, участниците, поведението на Дженда и най-сетне реакцията му, след като изгърмяват пушките, действията на турчина придружител, отрязването на главата и нейното занасяне в Русе.

В Йовковото описание не ще открием нито един от гореизброените елементи. И все пак долавяме нещо познато, общо: съвпадат *не подробностите, а моделът на двете ситуации* – и в житейската, и в художествената налице е *засадата*. Той има отнапред изградена представа и план за творбата си, чуждите разкази и свидетелства ще му служат само за коректив в процеса на писането. Пред Сп. Казанджиев споделя, че винаги излиза от свое лично преживяване, разказ на друго лице, но никога не остава при тях: за да се чувства свободен, когато борави с конкретния градивен материал на разказа, потребни са му още един чужд опит, който да е в аналог с разработвания сюжет. И като отчита допълнителната информация, която чуждият опит му предлага, от една страна, а, от друга, като уточнява детайлите в обстановката, пейзажа, последователността на събитията, личните качества, особени черти в характерите на героите – едва тогава е в състояние да пише без вътрешни ограничения и да бъде правдив във всяко отношение – от незначителната подробност в облеклото на героите до психологически ситуации, в които се вземат съдбоносни решения.

Всичко това е така, но своите и чуждите житейски факти и свидетелства налагат известна селекция, защото инак е невъзможно да се изгради творбата като жизнеспособна естетическа система. Селекцията почива върху определен принцип, въз основа на който част от материала се включва в процеса на работата, а другата се отхвърля.

Йовковият сюжет представлява своеобразно емоционално-силово поле: за да попаднат в него външни елементи, те трябва предварително да бъдат емоционално *ангажирани*. Този принцип ни обяснява защо жизнени подробности, с възлово значение за развитието на историческото събитие, са отпаднали при Йовковата селекция, а други, напротив – незначителни, случайни по своя характер, са предпочетени. Както вече посочих, авторът изобщо не спира внимание върху жестокостта на Шибил

спрямо мирното население, чиято омраза е толкова голяма, че продължава да се отреагира и след смъртта му. На „Шибилева погробнина“, там, където той е убит, народът хвърля камъни с проклятие. Йовков не се интересува и от поведението на Шибил след първия изстрел – той посяга да извади ножа си, но е доубит от придружителя си и т.н., изцяло е елиминирана съдбата на Дженда. Както е известно, тя е удушена с примка заради погазването на националната и верската чест.

Въпросните житейски факти, а и останалите, известни на автора, но непривлечени в непосредствената му творческа работа над легендата, очевидно не попадат в емоционално-силовото поле на сюжета и остават емоционално *неангажирани*.

Даже когато житейският материал влиза в противоречие с предварителното намерение, Йовков не се поколебава да го прекрои по такъв начин, че да стане възможно включването му в емоционално-силовото поле на предварителния замисъл. Да си припомним подробностите около физическия портрет на Шибил – така, както те са съхранени в историческия документ и свидетелства на съвременници – и начина, по който писателят изгражда неговия образ в легендата.

Но не само физическият образ на Шибил е „приведен“ в съответствие с предварителния замисъл; операция е извършена и с духовния му облик. Йовков не се поколебава да пренебрегне историческата истина – по-съществена за него е художествената убедителност на изображението, майсторски защитената естетическа правда, отколкото сляпото придържане към житейските факти. Инак и не може да бъде: защото би означавало белетристът да се превърне в обикновен летописец, който нанизва на шиша на времето житейските събития и случки. Чиста илюзия е, че ако са му били известни официалните турски писма, разменени между сливенския каймакам и командващия Румелийската армия, той не би преобразил обикновения разбойник. Наистина Йовков не е познавал официалната преписка около личността и деянията на Шибил, но, *първо*: знаел е главното – че „Шибил е градешки циганин разбойник“, както сам пише на Данаил Константинов, така че въпросните новопубликувани документи с нищо не променят представата за Шибил; и, *второ*: той не се интересува от всички факти около личността на едно или друго интересно лице, а само от „някоя най-характерна случка“. Грешката на Д. Я. Шалев е, че той предявява към писателя и неговата художествена творба претенции за историческа достоверност, за съобразяване с обективните факти, каквито намерения Йовков никога не е имал. Защото неговото отношение към миналото, към фактите, почерпани от страниците на летописи, устни разкази, сказания и

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА
ЧИТАЛНЯ

легенди, отначало докрай беше отношение на художник, а не на летописец или хронист.

Но още по-убедителен пример в тази насока е метаморфозата, която претърпява образът на жената. В историческото събитие и народната песен нейното име е Дженда: представена е като развратница, оставила мъжа си – овчар в Добруджа, и макар да имала четири момчета, приемала в дома си Шибил. В народната песен всичко това е изречено с откровеността на народния наивитет:

Шибиля Дженди думъши:
„Я стани, Джендо, я стани,
Замеси питъ пресятъ,
Пресятъ и пресничанъ
Закули чернъ кукошкъ,
Нътучи вину чървену;
Тъз вечер у вас ши додъ,
Ши додъ дъ пренущувам.
Имъш ли мясту за кончи,
Имъш ли топли ахъри
За мойту кончи храняну?“
Джендъ му казъ: „Чакам тъ...“ (17, 41)

Следователно моралният образ на Дженда не подлежи на никакво съмнение. Такава обаче тя не му е потребна, не се включва в силовото поле на сюжета. Налагат се операции, които скалпелът на писателското въображение и фантазия извършват решително без никакви колебания: започва се с името – Дженда става Рада, а заедно с това се променят физическият и моралният ѝ лик. От развратница в действителността тя израства до символ на любов, непознаваща корист и житейски съображения, на преданост и чистота.

В творби като „Кошута“, „Божура“ и „Постолови воденици“ материалът от други източници се използва, за да се изяснят отделни моменти от развитието на действието или при мотивировката на постъпките. За разлика от случая с Шибил, а ще имаме възможност да разгледаме по-внимателно и легендата за Индже, тук не се е налагало прекрояване на характери, физически и морални метаморфози на героите.

Сведенията се черпят главно от народните сказания, устните разкази и спомените на по-възрастни жеравненци, от песенния репертоар на родното село. И не на последно място от личните авторски възпоминания и онова, което неговата изключителна памет е съумяла да съхрани през годините от Жеравна.

Тук авторът си поставя в по-голяма степен пластично-изобразителни задачи, усилията са насочени повече да възстанови атмосферата на времето, към психологическото характеризиране на героите. Интересът към художествения детайл е силно подчертан: търсят се характерни постъпки, реплики, подробности в облеклото, жестовете, навиците.

В „Кошута“ писателят е взел не само името на дядо Цоно от съсед, чиято къща била наблизо до тяхната, но и характерната му стойка – прегънат надве, с тояга зад кръста, хваната от двата ѝ края.

В „Божура“ освен характерните реплики, които се разменят между Василчо и Божура, замерването с ябълки – всичко е подсказано от народната песен „Василчо седи на кьошка“ – авторът е вплел в повествованието образи на лица лично нему познати, с техните истински имена. Баба Жечевица например е била тяхната съседка и характеристиката в легендата напълно се покрива с портрета, който рисуват съвременниците.

Биха могли да се приведат още примери за творческата „асимилация на чуждия опит“, както се изразява авторът; но това по същество няма да добави нещо ново, да обогати с нови аспекти принципа.

Другите легенди – „Юнашки глави“, „Индже“, „Най-вярната стража“, „На Игликина поляна“, са изградени върху остри конфликти, повествованието е епически разгърнато; писателят търпеливо мотивира постъпките и поведението на героите.

Ако в „Юнашки глави“ и „Индже“ писателят разполага с богати исторически сведения, което несъмнено го е улеснило, тъй като по-рядко се е налагало да прави аналогии с чуждия опит, в „Най-вярната стража“ и „На Игликина поляна“ отсъствието на действителни исторически лица е дало свобода на въображението и полет на фантазията.

Много възможности за наблюдения и анализ върху технологията на творческото преобразуване на жизнения факт във факт на художествената творба предлага легендата за Индже. Първо, защото героят е историческо лице, оставило в народната памет многобройни и трайни следи – народни песни, разкази, летописни свидетелства. И, второ, поради наличието на исторически документирания прелом у вожда на кърджалиите. Всичко това е достатъчно основание, за да привлече интереса на Йовков. От друга страна, фактът, че в списъка на опустошените и опожарени от неговите пълчища селища фигурира и Жеравна, също е изострял любопитството му.

Изследванията на Димо Минев показват, че авторът е познавал всички или почти всички известни за времето източници.

Преди всичко трябва да се отбележи, че едва ли за някой друг български хайдутин народът е изпял толкова много песни, оставил е толкова свидетелства, в които изразява отношението си към неговата личност. Неслучайно един автор от по-късно време си задава въпроса: Какво чудо е станало, че този върл кърджалия, Инджето, дясната ръка на Кара Феиз, е възпят от народа, че за него плаче и копнее гората? Може би е една историческа измама или пък в по-други условия се е повторила историческата съдба на Крали Марко? Индже се извисява до олицетворен народен копнеж по свобода. Ала независимо от всички предположения и хипотези името на Индже е широко озвучено в народната историческа памет.

То е привлякло и вниманието на Йовков. В житейската биография на Индже съществуват няколко възлови събития, които решително променят по-нататъшната му съдба: съсичането на собственото дете, след което жена му го напуща; разривът между него и кърджалийските главатари – Индже става защитник на поробения народ; включването му в голямата народна буна от 1810 г., подготвена и организирана от Вълко Бинбеля и Никола Узуна; и накрая смъртта на Индже.

За всички тия събития от живота на войводата липсват точни и неопровержими свидетелства, историята е принудена да си служи с предположения и догадки, с уговорки – затова пък народното въображение не познава граници, народната фантазия е работила през столетията неуморно. В песни, в устни предания, в исторически приписки по стари летописи даскали и свещеници са оставяли с треперливи пера сведения за този легендарен войвода и неговия необикновен живот и край.

Около личността на Индже засиява една легенда: Йовков не е трябвало да опровергава историческата истина, както е случаят с Шибил, а е било необходимо само да ни я покаже откъм нейната човешка страна.

За случката с жената и детето на Индже авторът е използвал сведения от д-р С. Табаков (18а, 43). В неговата история случката е предадена така: „Както и да е, Инджето останал верен на жена си, защото в кърджалийските му походи тя е яздела на кон рамо до рамо с него. За това твърди и самият Каниц: sein Weib, eine Popentochter aus der Stadt, begleitet ihn zu Pferde. Такива жени не са били рядкост в Сливен и са се наричали *мъжки синовици* или по-вулгарно: *мъжки Драгани*. Инджето не е оставил потомство, защото хайдутуването му по разни краища не му е позволявало това. Разправя се, че когато му се е намерило дете, вероятно женско, той го подхвърлил във въздуха и с думите „хайдутин чедо не храни“ разсякъл го със сабята си“.

В легендата тези два момента са по-обстоятелствено предадени и психологически мотивирани:

„Тя стана негова жена по закон и обичай. Яздеше на кон, вървеше до него, следваше го навсякъде. И по-уверен беше Индже в себе си, когато тя беше с него, и по-силна усещаше ръката си“.

И вторият момент: „Индже чакаше да излезе Пауна, а тя се бавеше. Тогава той кипна, изпил беше и много ракия. Повърна коня си към къщата, гдето беше Пауна. Вървеше бавно, но тъй беше ядосан, че му тъмнееше пред очите. Пауна беше се качила на коня си и тъкмо ѝ подаваха детето, загърнато и повито. Нейното и неговото дете. Индже посегна и го грабна.

– Хайдутин дете не храни! – извика той като побеснял, прехвърли детето нагоре във въздуха с едната ръка, а с другата го перна с ятагана си“.

Съпоставени, двата текста подсказват идентичност не само в ситуациите: Пауна язди в походите рамо до рамо с него. Всъщност Йовковото изречение „Яздеше на кон, вървеше до него, следваше го навсякъде“ е само една парафраза на метафората „рамо до рамо“. Авторът не се стреми да се отдели от чуждия текст, а само променя средствата, езиковите и стилистичните, с които ни поднася същата житейска ситуация. Още по-осезаем става този стремеж във втория момент: разбира се, тук художникът се е намесил най-чувствително, защото е била необходима психологическа мотивировка на постъпката. Историкът само предава случката, без да я тълкува или пък да мотивира особеното психологическо състояние на Индже. Подобна мотивировка би била излишна в един исторически, но не и в един художествен текст. И в двата откъса думите на Индже почти буквално съвпадат. Йовковият герой вместо „чедо“ употребява думата „дете“, но както е ясно, двете думи са синоними.

И така пред нас е отново същата тенденция: стремеж за текстуално придържане към историческото свидетелство. Житейският факт не съществува вън и независимо от цялостния контекст на творбата; той не е константна величина с еднакво значение, смисъл и функции в два качествено различни текста – историческия и прозаическия. Но когато тенденцията е обща, тогава тя се разкрива чрез отделните части на цялото.

Случката осветлява характера на героя откъм най-сенчестата му страна; в човешкото си падение той стига дъното, превръща се в убиец на своето дете. Йовков не скрива случката с посичането на детето, напротив, тя е необходим елемент за една антитеза, която ще сътвори в края на легендата. Сцената с детето откроява контурите на силен характер със свой аналог единствено в драмите на Шекспир.

Но ако тя го интересува като характеролог, то душевният прелом у кърджалийския предводител го интересува като моралист. Каква по-благодатна ситуация за автор, който предварително е настроен на етична вълна!

В интерес на истината обаче ще трябва да кажем, че тази случка и смъртта на Индже са най-широко озвучени в литературата и във фолклора. Съществуват разнообразни версии, една от които е публикувана през 1936 г.

Най-разпространена е обаче версията, предадена от А. Теодоров-Балан и от която се ползва Йовков. Ето я: „При една обиколка на своята държава той зачул в Чакърлий как момите му пеят песен. Като минал през нивите, оставил върху всекой сноп по лист и на него жълтица, па се спрял да чака сутринта жетварките. Уплашени от това, те потеглили назад, ала той ги задържал и поръчал да му струват всякога вест за каква и да било своя неволя“ (18, 135).

В легендата случката е разчленена на хронологически отрязъци, във всеки от които се извършва част от действието. Така в първия е описана само сцената, в която Индже след срещата и разговора с дядо Гуди заповядва да оставят по една жълтица върху мотиките на копачките. Отбелязано е началото на прелома, или по-точно първите видими признаци на процес, започнал много по-рано.

Вторият момент – копачките, които „пеят за Индже млада войвода; как води дружина от тристамина; как гората и планината плаче за Индже, за да я отърве от хайдути; как милост има Индже за сиромаси...“ (18, 144). Йовков следователно не се ограничава само с хронологическото разчленяване на сцената; той си позволява да промени последователността на събитията, техния ред. В историческия документ песента на жетварките предхожда раздаването на жълтиците. Индже чува песента, която му пеят, трогнат от народното внимание, прави този жест. В легендата сцената с жълтиците е изтеглена назад, след като Индже е разговарял с дядо Гуди от Чукурово.

Две години минават след случката (точно е определено изтеклото време) и войводата се е върнал по същите места. Всичко е променено: природата и полята цъфтят, хората са вече други и едва сега Индже чува песента.

Налице е следователно същата тенденция – почти буквално, текстуално съвпадение с източника. То се осъществява обаче на фолклорна основа: Йовков почти буквално предава народната песен за Индже (такива песни в различни варианти съществуват доста на брой). В дадения случай е цитирана една от най-сполучливите и най-разпространените:

Горо ле, горо зелена!
Имаш ли вода студена,
Имаш ли сянка дебела,
Като за нази юнаци?
Нажалила се гората,
Гората и планината,
И на гората листето,
И на полето тревето,
Заради Индже войвода! (19, 328)

В приведения абзац от легендата обаче Йовков е комбинирал изрази от различни песенни варианти и различни песни за Индже. Нямам възможност да ги привеждам, но същественото е налице: авторът стриктно се придържа о фолклорния източник, или по-точно е да се каже източници, като комбинира отделни стихове в една цялостна фразова конструкция. По такъв начин внушава усещане за автентично звучене на фолклорния песенен текст, без да го имитира буквално, а същевременно си запазва възможностите да подбира онези характерни моменти в песента, които са му потребни.

Третият момент от биографията на Индже – неговата смърт, или по-точно обстоятелствата, при които е загинал, убиецът, мястото на произшествието и най-после годината на смъртта са били спорни, оспорвани и продължават да се дискутират и до днес. В литературата съществуват най-различни хипотези: като се започне от версията, че е убит от някакво свинарче, което подгонил, за да му вземе пушката, и се стигне до версията за участието му в гръцкото освободително движение (П. Р. Славейков) или пък че е избягал в Бесарабия и станал герой на Пушкиновата повест „Кърджалии“ (П. Росен).

Йовков обаче се спира на версията на д-р С. Табаков в цитираната вече многократно негова „История на град Сливен“. Той излага случката със свинарчето: събитието става в с. Урум Еникьой, между Айтос и Бургас, срещу черковния празник Св. Троица. В предсмъртния си час Индже казва на свинарчето: „Много майки съм разплакал, но и ти моята разплака“, дал му 500 гроша, „за да си върви със здраве“, и издъхнал (18а, 46).

Потребни са му били много страници, за да предаде горната сцена, вместена само в една фраза. Ето защо ще приведа само последния момент – срещата между бащата и сина:

„Индже притвори очи като от болка и не каза нищо. Смъртта разведряваше лицето му. След малко той погледна и каза:

– *Много майки съм разплакал...* Дойде и моят ред. Нищо да не правите на туй дете! Ни косъм да не падне от главата му.

Аз искам тъй. Дайте му туй – той подаде кесията си – и пуснете го *да си ходи със здраве...*".

От курсивираните пасажи установяваме отново пълно текстово съвпадение: словесната формулировка на историческото свидетелство следователно до такава степен е в синхрон със замисъла на автора, че той го взема наготово, без да прави някакви по-съществени смислови и лексикални промени.

Всички тия тенденции ние анализирахме чрез отделното историческо свидетелство. Но проблемът може да се изследва и върху по-широка основа – например върху структурата на цялото предание или легендарен сюжет.

Съществува обаче едно затруднение: писателят рядко се спира върху някакъв определен завършен вариант, за да изгради своята версия посредством него; най-често той ползва едновременно няколко източника или варианта. Ето защо такъв съпоставителен подход към сюжета едва ли би бил резултатен. Тук отдавна е в сила принципът за идентичност на ситуационния модел, а не текстуалното покритие с източниците, каквито бяха разгледаните по-горе примери.

Съществуват факти от историческото минало на народа и песенния фолклор, към които Йовков проявява траен интерес; в процеса на тяхното художествено усвояване, на творческото им интерпретиране се очертават тенденции с общовалидна значимост; те се превръщат в цялостна характеристика на този процес: трансформацията на жизнения факт във факт на художествената творба.

В един случай, както вече видяхме („Шибил"), се възприема само моделът на определена ситуация; при други стремежът е да се следва почти без промени, текстуално, източникът. Авторът се стреми не само към „друг, чужд опит, който стои в аналогия към моя сюжет" или пък може да бъде вариант на същия сюжет, привнася подробности, доизяснява и т.н., но той търси първичното, неподправеното в сюжета. Литературните сурогати, разни „художествени" преработки не го ползват; той предпочита да борави с първообразите, там дето народната мисъл и чувство са съхранени в своята първичност, запазили силата на внушението и образността си.

В писмо до Данаил Константинов става дума за „Легенда за Вида", разработена от Захария Киров. Йовков обаче се е заинтересувал не от литературната ѝ преработка, а от бележката, поставена от З. Киров под черта, дето съобщава, че тая легенда има няколко варианта. С една дума, отново стремеж към първичното, към източника, без помощта на посредници.

Да се излиза винаги от първообраза, от натуралната народна образност, чувство и мисъл; да се следват напеви, интонации и

мелодика на народната реч; да се слиза все по-дълбоко в глъбините на народната душа – ето така най-кратко бихме могли да формулираме генералното начало, от което авторът се ръководи, когато борави с източниковия материал за своите легенди.

Би било несправедливо да се твърди, че Йовков няма представа за жанровата характеристика на своите творби; и заедно с това би било пресилено, ако се поддържа тезата, че представата му е определена и завършена. Много често в писмата, които праща до своите близки, по различен начин назовава жанра – понякога паралелно съжителстват две определения – разкази и легенди. Дори можем да ги открием в едно и също писмо – до Вл. Василиев, Н. Лилиев или пък до Данаил Константинов. От този факт обаче едва ли могат да се направят някакви генерални изводи и заключения: всеки опит да се оспори на тая основа жанрът на творбите от сборника „Старопланински легенди“ би бил несериозен.

Легендата възниква, както е известно, още в ранната християнска епоха. Хегел я разглежда в религиозния кръг на романтичното изкуство. Според него „главното съдържание на много легенди е да представят душата като завладяна от такива неестествени явления, за които тя вярва, че познава в тях присъствието на божеството, да я представят като преодоляна в нейната крайна представа (20–734). В това определение обаче немският философ има предвид единствено християнската легенда; и още тук посочва възможността съдържание на християнската легенда да стане безвкусното, безсмисленото, куриозното, защото се изисква душата да се тласне чрез нея към Бога с фалшиви и небожествени средства.

Макар и родена в раннохристиянската епоха – християнството по това време се нуждае от силно въздействащи средства за популяризацията на своите догми сред най-широки кръгове, – легендата изживява своя разцвет именно през ранното и същинското средновековие. Като жанр обаче тя скоро надхвърля социалните потребности на епохата, която я ражда, и съдържанието, което ѝ се натрапва. И вече в епохата на романтизма, особено в Германия, към нея се насочва вниманието на най-известните писатели. Хердер пръв ѝ посвещава обстойна студия, а писателите от „Буря и натиск“ и от по-късно време също проявяват интерес – Шилер („Орлеанската дева“), Гьоте, братята Шлегел, Г. Келер, Б. Брехт, Т. Ман, Ана Зегерс и т.н. Нямам за цел да проследявам историческия развой на жанра от неговото създаване до наше време – литературата по този въпрос е огромна. Искам само да подскажа, че жанрът е жив

и че към него се обръщат писатели от световна величина. Следователно в основата си той е свързан с трайни, същностни за човешката природа качества и заедно с нея се адаптира към настъпващите промени в обществото.

Известният немски литературен историк Хайнрих Гюнтер след многогодишни изследвания стига до извода, че възникването на легендата се дължи на общочовешки качества. Той пише: „Основните мотиви са човешките желания. В по-нататъшното проследяване през вековете се касае само за обусловени от времето и съобразени с времето изменения“ (21, 5). Но преди да ги срещнем в легендите, човешките желания и стремежи са съществували в други първични форми, като приказката и преданията.

Преданието по същността си е един императивен жанр – то задължава както разказвача, а така също и слушателя да вярва на разказаното, защото преданието се свързва с нещо действително, което е било или пък е извършено; приказката няма такива императивистични претенции. Тя е по-търпима спрямо слушателя – не го задължава непременно на всяка цена да вярва на разказаното.

Легендата предполага безусловна вяра, неподелена между разказвача и съдържанието, а всичко се съсредоточава върху последното. Защото, както Хегел обърна внимание в своето определение, душата е завладяна от свръхестествени явления. А свръхестественото може да се приеме само по един-единствен начин – като се вярва в него. В такъв случай реалността на легендата ще трябва да се търси в свръхестествената действителност. Или ако искаме да бъдем прецизни – единствената реалност, в която не можем да се съмняваме в легендата, това е вярата ни в разказаното. На преданието трябва да се вярва, защото в противен случай то губи своя смисъл, то не може да осъществи предназначението си. Дори и най-нищожният елемент на съмнение го унищожава и обезсмисля.

Приказката носи своя смисъл вътре в самата себе си; за нея е без значение дали се вярва или не на съдържанието; достатъчно е само тя да бъде сътворена.

Ранната християнска епоха ражда легендата, като ѝ възлага съвсем определени прагматически задачи: пропаганда на християнския култ. С една дума, целта, предназначението си легендата има извън себе си – в слушателя, когото трябва да застави да вярва в събитието; не постигне ли това, не е реализирала предназначението си, задачата си и най-после своя смисъл. Така можем да си обясним императивния характер на жанра. Ето защо средновековните автори избират сюжети

и сюжетни ситуации, които въздействат предимно върху емоциите на слушателите – разчита се на най-податливата за външни влияния страна в човешката психика. И ако аудиторията не повярва или не вярва на легендарния разказ – тогава няма и легенда.

Според В. Вунд приказката, преданието и легендата могат да се идентифицират – не единствено поради факта, че от тях водят началото си почти всички основни средства за литературно общуване, а като главни форми в него. В историческия си развой тия първични жанрови белези така тясно се преплитат, че е трудно понякога да се разграничат. Срещу жанровата дифузия някои автори и днес поддържат една твърда позиция – отхвърлят всички по-късни форми, резултат на историческото развитие вътре в жанра и адаптацията му към новата обстановка. В своя жанров пуризъм те не признават легендата извън онази нейна разновидност от раннохристиянската епоха. Така например съвременният немски изследовател Хелмут Розенфелд стига до следното определение: „Същността на легендата се заключава не в поетическото изобразяване на достоверни житейски обстоятелства, а във вътрешната истина и достоверност на фактите на вярата, които се изобразяват нагледно в разказа за живота на светеца или пък в символна неоспоримост“ (22, 16). По такъв начин авторът зачерква всичко, което излиза извън религиозните факти на вярата, т.е. в схващането си за същността на жанра отстоява неговите белези и предназначение, каквито легендата е притежавала през раннохристиянската епоха или пък в най-добрия случай през епохата на същинското средновековие. Всички по-късни форми, в които преобладават светските елементи и проблематика, той отрича.

Мисълта на Вунд за идентичния произход на легендата, преданието и приказката заслужава внимание и още в една посока – да се потърсят не общите, родовите им черти, белезите на сходството, а тъкмо обратното; защото именно чрез установяване на различията е възможно да се познае същността на явлението.

В преданието най-често се дава един неголям епизод; главните действащи лица се характеризират с по една съществена черта. Икономичността при изграждането на образите заставя разказвача да се намесва и да дава преки характеристики на героите; при това те могат да предшестват разказа или да бъдат негово заключение.

Преданието, историческият разказ в основата си винаги имат един реалистичен елемент, а в легендите се проявяват и свръхестествени сили: те направляват съдбата на героите, предопре-

делят хода на събитията, чрез тях действителни исторически лица се пренасят в нереално обкръжение.

На едно място Хегел казва, че митът принадлежи към педагогиката на човешкия род; в известен смисъл това определение може да се отнесе и към легендата и преданието с тази разлика, че те са средство, а не обект на педагогическо въздействие.

Легендата и преданието имат корените си в миналото: всичко, което са в състояние да ни съобщят или пък да ни внушат, като опит, предупреждение, емоции – всичко се нашепва от този призрак, наречен минало. В тях като в чувствителна фотоплака са запечатани глъбинни образи на народната памет, вярвания, въжделения, пориви, обичаи, образи; те са огледалото, което народът е поставил пред себе си, за да съхрани и пренесе през безпощадната стихия на времето образа на своя вечно буден, вечно търсещ дух; те са пощенските гълъби, които процепят тъмнината на невежеството и през сляпата игра на случайностите пренасят през мрака на вековете нишките, които ни свързват с далечни лица, с техните мисли, въжделения, надежди, потъмнели от патината на времето; те възкресяват една действителност, която е погребана от времето, но която е оставила следи в глъбините на човешкото съзнание като унаследен опит и като преодолени заблуди. Защото историческото минало не може да се унищожи с изричането на едно просто „не“, то може само да се преодолее.

Йовков интуитивно долавяше смисъла на този парадокс – макар в живота да избягваше крайните решения и постъпки, в изкуството ги предпочиташе: защото пътят на крайностите води до изворите на мъдростта. Така, както се оттегли в далечното ни минало по силата тъкмо на споменатия парадокс, писателят изведнъж се оказа на гребена на времето с крайно изострена мисъл за неговите потребности. Като древен гадател той четеше в древните поверия, в надписите по чешми и пожълтели ръкописи настоящето и бъдещето на своя народ и страна.

Вярно е, че историческото минало едва ли е най-прекият път, водещ до избраната цел. Вярно е! Но какво може да се направи, когато именно в такова обкръжение той се чувства най-уверен, а прозренията си за епохата най-неопровержими.

Можеха ли след всичко това тези пратеници на историята, там, дето всичко се е уталожило в спокойни, ясни форми, да не привлекат интереса и вниманието на Йовков?

Едва ли!

Тяхната среща би могла временно да се забави или да се отсрочи, но по принцип бе неизбежна. Потресен от безсмислените жертви в три войни, от две национални катастрофи, от загубата на неговата златна Добруджа; смутен и обезверен, притиснат от

житейски и битови неблагополучия, Йовков трябваше да намери „опорна точка“, за да продължи физически да съществува. В душата му се валяха в прах фалшиви кумири, обезценени морални, политически и естетически ценности. Всичко се заплита в някакъв апокалиптичен хаос, от който изход не се вижда.

Съзнанието изпитваше адска потребност от дистанция, от покой и тишина, от свой свят, макар и измислен, макар и нереален, но свят, където всичко е ясно, успокоено, формите, в които животът се е отлял – избистрени. В такъв един легендарен свят и мъдростта на времето става достъпна, и красотата осезаема. Ето защо Йовков се оттегли в света на историята, за да бъде поблизо до своето бурно време; чрез нея той даде своя отговор на проклетите дилеми, с които тя го задяваше и които поставяше пред всеки честен интелектуалец от двайсетте години.

В Букурещ Йовков живееше потопен в миналото на народа не само в преносния смисъл на думата, но би могло да се каже и буквално. Веднъж негов близък го посещава у дома и той го извежда на улицата, за да прочете надписа на зданието: „Българска народна черква и училище „Св. Кирилия и Методия“, установени със старанието и помощта на букурещките родолюбиви Българи. 1869 лето в Букурещ“. След това Христо П. Капитанов привежда думите на писателя: „Ето тук се падна и мен честта да живея, гдето все още бродят сенките на великите родолюбци. Ако бях сам, ако семейството ми не се изтезаваше от неудобствата, аз с благодарност бих останал през целия си престой в Букурещ в този двор и сграда, в тази светиня на народа ни“ (1, 194).

А в същата сграда се е помещавала печатницата на в. „Отечество“, която по-късно става притежание на Хр. Ботев. Тук гениалният поет и революционер печата вестника си „Знаме“. И заедно с Хр. Капитанов ние също можем да разберем вълнението и почитта на писателя към дейците от миналото. По-късно той ще сподели пред Сп. Казанджиев, че в Букурещ го занимава идеята за сборник с разкази, „характеристики за нашите големи хора от емиграцията – Левски, Ботев, Караджата и пр.“.

Той не само живееше с миналото, не само го преживяваше, но и то живееше у него, завладяло изцяло духовния му свят и творчески замисли.

Духът на историята сякаш бе покорил творческата интелигенция от двайсетте години. Пред окървавеното лице на народа художникът трябваше да заеме своята позиция, да обяви естетическото си кредо. Как би могъл тогава Йовков в тревожните септемврийски и априлски дни да остане безучастен към изчезналите и изчезващите, как би могъл в равнодушно самот-

ничество да се откъсне от народа и живота? Не, перото на писателя е средство за борба!

По същото това време, когато Йовковото въображение се тревожеше от сенките на букурещките апостоли, Стоян Загорчинов е потресен от една картина, съхранена в древен летопис: разплаканото лице на български монах, прозрял гибелта на българското царство. Образът му, изплувал от небитието след пет века, е стимулът, от който се ражда неговият роман „Ден последен".

Съдбоносните дни, които преживява страната, тревожат честномислещите ѝ синове; те търсят изход, правят безпощадни равносметки, не си спестяват моралните себеупреци.

Тогава естествена беше реакцията на интелигенцията като изкупление на една „вина" да издигне повика „Завръщане при Народа" („Народът" с главна буква, както го писа Гео Милев), към родното, към народната душа. Ето защо повикът на движението „Родно изкуство" се оказа през 20-те години социално потребен.

Йовков също намери своите подстъпи, средствата, с които се откликна на повика за родното. Легендите и преданията го отвеждаха към трайните особености на народната душа, към онези нейни черти, отсеяни от ситото на вековете. В света на легендите и народните исторически предания, народната психология, „морал, символика се разкриваха в завършена хармоничност и неподправена свежест". Така Йовков откри своя творчески и жанров терен, за да откликне на призива за родно изкуство.

Ако в своите възгледи за устройството на обществото той беше човек с твърде консервативни разбирания, предпочиташе да стои далеч от политическите злоби на деня, когато става дума за миналото, трезвото му патриотично чувство взе връх. Яснотата на историческите му прозрения не се замъгляваше от никакви предвзети идеи и консервативни заблуди. Там той се чувстваше освободен от всякакви задръжки и ограничения.

Със сборника „Старопланински легенди" сякаш се постара да ни внуши една представа за самите нас чрез историческото битие на нашите прадеди. И тя съвсем не бе едностранчива и преднамерена, а богата и многопосочна, противоречива и разнообразна. Изобщо такава, каквато я намираме в самия живот.

Йовков е художник, който постига целите си не след като обеднява и умъртвява живота около себе си, а тъкмо чрез и посредством неговото пълнокръвие и богатство.

Предстоеше му да напише книга-размисъл за народната съдба, книга-прозрение и най-после книга... която не можеше да не напише.

„Старопланински легенди“!

Йовков писа до своите приятели, че легендите, които им изпраща, ще бъдат десет. Същевременно им съобщи последователността на тяхното подреждане. При това не забрави да ги предупреди: „От тоя ред може да се изменя, както казах: 8-ят, и то в такъв случай ще трябва не да се мести другаде, а да се изхвърли, защото като епилог, като заключителен мотив е 10-ият разказ „На Игликина поляна“ (23, 347).

Без да се изисква кой знае каква прозорливост, само от категоричността на предупреждението можем да се досетим, че в случая става дума за нещо съществено, от принципиална важност за сборника. Очевидно подредбата на творбите е подчинена на някакъв замисъл, свързан с авторската концепция, върху която е структуриран сборникът.

Трябва следователно да се дешифрира тази концепция, да се открие принципът, на който се подчинява подредбата на легендите в книгата, и главното – идейно-творческата концепция, прокарана в отделните творби и като цяло в „Старопланински легенди“.

Опит да се открие този конструиращ принцип бе направен в една студия (24, 32), посветена на легендите, в края на 30-те години. Като излиза от идейната насоченост на произведението, авторът открива наличието на няколко гнезда с „по-голямо или по-малко сходство в идейната задача или в средищния образ“. Към първото гнездо са отнесени „Овчарова жалба“, „На Игликина поляна“ и „Юнашки глави“; към второто – „Шибил“, „Божура“ и „През чумавото“; към третото – „Кошута“ и „Постолови воденици“. Към тази трета група В. Велчев е склонен да отнесе и „Индже“, извън групите остава „Най-вярната стража“, защото „е сравнително обособен по идея“. Макар да е обявен като идеен, принципът е по същество тематичен, без да е приложен последователно и докрай. Така в първата група са включени творби със сюжет из живота на хайдутите и бунтовниците, във втората – творби за любовта и саможертвата, и т.н.

Предложената класификация според принципа на „идейна насоченост“ не е в унисон с принципа на самия автор. Разпределението по гнезда не ни дешифрира мотивите, от които Йовков се ръководи, когато категорично настоява пред приятелите си да се спазва неговата наредба.

От друга страна, така както са подредени по три легенди във всяко гнездо, „Най-вярната стража“ остава извън класифика-

цията. Очевидно този пръв опит, макар да отчита някои действителни сходства между отделните произведения, не стигна до сърцевината – не разкрива авторската концепция, осъществена в сборника.

У Вл. Василев има едно много интересно наблюдение: според него Йовков проектира и пише всеки разказ не сам за себе си, самостоятелно, без връзка с останалите, а тъкмо напротив – замисля първо плана на цялата книга, а после мястото на всеки разказ в нея: в книгата винаги отделните творби са обединени в едно органическо цяло. Той твърди, че писателят е създал всичките си книги, като се ръководи от тоя принцип.

Тогава и легендите не правят изключение. И действително, ако се справим с хронологията на тяхното създаване и отпечатване, веднага ще констатираме, че като се изключи „Овчарова жалба“ (по понятни причини – публикувана е още през 1910 г.), всички останали *без изключение* са писани на звена от по две легенди. И още един факт – последователността на тяхното написване и публикуване в печата всъщност съставя подредбата в книгата, за която Йовков настоява. Още едно потвърждение, че тя не е мимолетно хрумване, случаен каприз или ексцентричен писателски жест. Ако вземем под внимание свидетелството на неговите приятели и дългогодишни редактори, очевидно ще трябва да потърсим един мотив или тема, а може би една мисъл, преминаваща през тъканта на всички легенди, която се извисява до идейно-художествена доминанта на цялата книга.

Съществува ли такава идейно-естетическа доминанта, такъв белег, общовалиден за сборника „Старопланински легенди“?

Според мен – да!

Съществува!

Във всичките десет легенди ще открием *любовта* като сюжетен център или като мотив. В изображението на Йовков любовта не се свежда само до чувството; вярно е, че то не е пренебрегнато, но с него далеч не се изчерпва съдържанието ѝ. Любовта освен чувство е дълг, порив на сърцето, е самосъзнание за национална принадлежност, преданост пряко повелите на разума, готовност да се понесе жертвата, защото е принесена пред олтара на отечеството, възмездие на съдбата за потъпкана бащина обич, любовта най-сетне е вярност към първата обич до последния час на живота.

Йовков разбира *любовта* следователно в най-широки рамки: истина, доброта, нравственост, красота – всичко това поотделно и вкупом той влага като съдържание в изображението на *любовта*. Тъкмо затова нейната функция в легендите е различна – от сюжетен център, през цялостно разгърната тема, до

присъствието ѝ в повествованието само като мотив. В Йовковото изображение тя е кълбо от противоречия, от душевни и житейски колизии, от съдбоносни решения и отчаяни жестове; една плетеница, в която никога не е известно предварително какъв ще бъде крайният изход.

В звената от двойки авторът е поставил една легенда из хайдушкия живот, в която героите са хайдути, а сюжетните ситуации и конфликти са почерпани из хайдушкото всекидневие; до легенда, която ни принася в мирния селски живот, съвсем нелишен от драми и смъртоносни конфликти. Героите на първите – това са хайдути; на вторите – предани и красиви жени. В първата двойка, от една страна, е хайдутинът Шибил, а, от друга – очарователната Дойна; във втората – хайдутинът Косан и красивата циганка Божура; в третата – бунтовникът Милуш и хубавицата Женда.

Получава се нещо като пулсации, които периодически отварят изображението и го ориентират ту към хайдушките хоризонти, ту към идиличния селски живот. Или ако се изразим с терминологията на астрономията, получава се разширяване и свиване на изобразяваното от автора пространство.

Двоичното съчетание в звеното е нарушено само при четвъртата двойка „Индже“ и „Овчарова жалба“ – и двете легенди ни пренасят в хайдушка среда и обстановка. Тук принципът не е спазен, защото у Йовков са съществували известни колебания по отношение на съдбата на осмата легенда – „Овчарова жалба“. В цитираното вече писмо той съвсем определено заявява: „От всички горе-долу съм доволен с изключение на една – „Овчарова жалба“. Само тя е стара. Писал съм я отдавна, колко отдавна може да се види от това, че е първата ми работа в проза. Поправях я много и тъкмо затова не излезе нещо свясно. По тема е близка с другите, но по начина, по който е написана, е друга. Разваля се хармонията и искам да я изхвърля. Ако още не мога да реша, то е, защото искам да бъдат 10 и книгата да не бъде по-малка от 10 коли. Това ще реша, когато изпратя последните две легенди“ (23, 346). В края на краищата е надделяло второто съображение, легендата е останала, макар че принципът, от който авторът се е ръководил дотук, изисква на нейно място да се постави „През чумавото“, за което сам той предупреждава, когато оповестява подредбата.

В композиционния замисъл на книгата обаче е налице още една особеност – проведен е принципът на паралелното градиране – вътре във всяко от звената. Сборникът се открива с легенда, в която красотата покорява даже враговете, за да се издигне в последната – „На Игликина поляна“, до любов, пред която се прекланя цялата природа; следователно границите на

това чувство варират от любов, презряла смъртта, до любов, покорила дори природата; от саможертвата до апотеоза.

И по другата линия тази градация също е проведена: като се започне с „Кошута“ и се свърши с „През чумавото“.

В „Кошута“ сърдечното влечение на Дойна е по-силно от предразсъдъците, от хорските одумки – и свенливата дъщеря на селската врачка Муца Стоеничина последва гласа на сърцето си и една нощ срещу Заговезни тя пристава на Стефан. Любовта между двамата се оказва над всички предразсъдъци и прозорчето на воденицата и на тяхното тихо щастие отсега нататък ще свети за цял живот.

Божура заплаща циганската си преданост към Василчо със смърт, за да се стигне до Тиха от „През чумавото“, чиято любов се извисява над истинкта за самосъхранение и над... майчината. Без Величко животът ѝ остава пуст. Тиха се издига до най-високата точка в градирането на любовното чувство, което търпи крушение, когато трябва да се реализира.

Авторът изгражда композицията като органическо единство, в което всеки елемент е поставен в диалектически връзки с цялото. А това е предпоставка за здрава спойка и отчетливо прокаран художнически замисъл в цялата творба.

Светът, който Йовков изобразява, не е светът на делничното еднообразие и това не му е безразлично. Той е хипнотизиран от героите и обстановката, от конфликтите, в които те попадат и се съизмерват характерите им; писателят не е в състояние просто да отклони погледа си от света, наметнал върху плещите си романтичното було на старинност и изключителност. В Йовковата легенда действително всичко – от най-дребната жизнена подробност до характерите и конфликтите – е потопено в тая романтична изключителност.

В легендите няма да срещнете нищо, което да напомня за делничната идилия на „Ако можеха да говорят“ или пък за разказите от останалите сборници – „Песента на колелетата“, „Женско сърце“ и т.н.

Тук всичко е издялано от крупни масивни блокове без никакви пукнатини; съмненията и колебанията съпътстват героите до момента, в който трябва да вземат решение – но веднъж вземат ли го, никога не се отмятат.

Ето защо всичко, до което се докосне художникът, придобива нови очертания, нови измерения и привлекателност: светът на легендите е свят, изтъкан от нишките на голямата, изпепеляваща любов, от чувства, които познават в скàлата на своята градация само долния и горния праг; възкръснала като феникс

от пепелището на миналото, тая действителност е населена с образите на силни и смели мъже, способни на героични постъпки и на крайни решения; и тъкмо това ги рисува във въображението му красиви и привлекателни. Неслучайно силата им се идентифицира с красотата; най-често срещаното определение е „хубав“ и „силен“: „Шибил се спря, страшен, хубав“; „усещаше се силен да събори планина“ („Кошута“); „той се понаведе и се загледа в Косана все тъй голям и страшен, какъвто беше и приживе“ („Най-вярната стража“); „юнашкият му вид и натежалата му снага подлудяват кърджалиите“, „хубавец е Индже“ („Индже“); „цялата му глава едра, с побеляла коса, с настръхнали, също тъй побелели мустаци, приличаше на главата на лъв“ („На Игликина поляна“). В представите на героите, а преди това в представите на самия автор силата и красотата са понятия, които се покриват: силен – значи хубав; красив – значи силен.

В десетте легенди писателят е сътворил едно пано из живота на българина, в което всяко мозаично късче, извлечено от историческото минало, е търпеливо шлифовано и грижливо нареждано. В десет легендарни сказа, извлечени от глъбините на историческото минало, Йовков възкреси един вълшебен свят, във всеки къс на който се отразяваше българинът и съкровено българското у него.

Цял един свят, възкръснал от древните разкази за чешми и манастирища, от няколко стиха на забравена песен или от светите за всеки българин откъслечни фрази в овехтели хроники, написани с несръчна ръка. Страниците на книгата бяха населени с неповторима галерия от герои, обвеяни от романтиката на епоха, изпълнена с драматизъм, с изключителни личности и страсти, с високи пориви и саможертва. Защото всяка една епоха ражда не само задачите, които трябва да реши, но и личностите, способни да решат тия задачи. Такива са тъкмо героите от „Старопланински легенди“.

Те са сурови хайдути, брадясали и страшни, които не се трогват от нищо, чорбаджийски щерки, пременени с джанфезени рокли, с елечета от атлаз и тежки нанизи алтъни, рубета и махмудии, тежки чорбаджии, турски бейове, воденичари, ловци, селски врачки, селяни и селянки, копачи и копачки, калугери от манастири, граматици и псалти, соколджии, турски султани, циганки, гурбетчии, прости обущари, които денем кърпят обувки, а вечер леят куршуми, диви козари, селски клюкарки, керванджии, бегликчии със сърмени джепкени, кърджалийски главатари и народни войводи – Индже и Кара Феиз, Сяро Барутчията и Сиври-билюк баши, Никола Узуна и Вълко Бинбеля, Добри войвода, Вълчан и Кара Колю, овчари и кавалджии.

Какви ли не събития се случват, в какви ли не истории са въвлечени тези герои: от изненадата, с която една сутрин селото ще осъмне, научило новината, че най-личната мома е пристанала на севдата си, до тежката чорбаджийска сватба, която хаджи Драган вдига в селото, изтръпнало пред заплахата от чума; или пък цяло село ще стане свидетел как хаджи Вълко връща сватовниците на Василчо и от този ден започват неговите отчаяни веселби на Бърдо, ще стане свидетел на срама, който циганката Божура открито носи и чака да се върне Василчо, докато дочаква само мълвата за неговото убийство. Край Постолови воденици винаги е било оживено. Идват мливари, смилат житото си и потеглят, но тяхното място се заема от други, спират и керванджии, докато един ден пръчът на Мартин става причина за нещастие. От него момент се зареждат нещастията: умира Върбан, а Женда и керванджията са хвърлени в реката от дивия козар.

Индже пред очите ни се превръща от кръвожаден кърджалийски главатар в крило за народа, за когото бедните копачки пеят песни.

Шибил е пристъпил хайдушката клетва заради любовта си към Рада и слиза от планината, за да се предаде в ръцете на властта, повярвал на обещанието; Косан и Драгота стават жертва на любовта си към Ранка – в схватката помежду им пламва манастирът, а Ранка отново е върната в харема на Хаджи Емин; най-вярната стража отсега нататък са нейните и на татарския султан синове. На „Игликина поляна“, там, където някога е била убита Курта, умира и старият хайдутин Крайналията. Страшно и грозно се мяркат по мегдана набучените на колове глави на юнаци, развели зелен пряпорец през април 1876 г.

Ето събитията, в които участват героите; конфликтите, в които са въвлечени.

От страниците на легендите оживява една епоха, изтъкана от много красота и кръв, дето се веят зелени пряпорци, обрулени от барута. Епохата на диви кърджалийски набези, на робски насилия, на хайдушка героика и мирна селска идилия.

Само творец с изключително въображение и способност да се превъплъщава във времето е в състояние да нарисува такива изумителни по своята яркост платна на отминали епохи, погребали в своите пазви хиляди човешки драми и величави саможертви.

Конфликтът в Йовковото повествование – независимо от характера си, независимо от това дали е социален, нравствен, религиозен, психологически, политически или национален – маркира, от една страна, етапите в развитието на сюжетното дейс-

твие, а най-често бележи такива моменти, в които се разрешават противоречията и проверяват характерите.

Конфликтът в легендите съсредоточава в себе си онези върхови напрежения на целия духовен мир на героите, дето те изявяват същността си най-цялостно и без остатък. Лицето, уловено от автора в конфликтна ситуация, е сякаш осветено от силен прожектор. С една дума, конфликтът е увеличителната лупа, под която писателят поставя персонажа, за да го изследва и изобрази.

В характеристиката на Йовковия конфликт трудно би могло да се отдели един фактор, за който може да се каже, че доминира над останалите, че по същество придава физиономия на конфликтното разнообразие в книгата. В недрата на всички или почти всички стълкновения се преплитат фактори от най-различно естество; всеки опит да се унифицират, да се подведат под някаква предварително изготвена схема би значел да се обедни Йовков, да се отиде срещу богатството на неговите легенди.

В „Най-вярната стража“ например в центъра на конфликтната ситуация стои Хаджи Емин. Неговата неограничена власт над останалите и преди всичко над раята непрекъснато поражда конфликти. Косан изпуска неволно своя сокол по време на лов и това става причина да се разрази първият сблъсък между татарския султан и българина доганджия. Косан е бит жестоко от господаря, но с това далеч не се изчерпва цената, с която заплаща моментното си невнимание.

Инцидентът е първата брънка от веригата събития, заплели се пред очите ни. Конфликтните отношения между господаря и роба прерастват във въоръжена съпротива и в поредица от стълкновения, след като Хаджи Емин отвлича Ранка и я прави своя жена. Следователно конфликтът между двамата герои, започнал на тясно лична почва, бързо прераства в конфликт националнополитически. Косан става хайдутин и повежда въоръжена борба срещу турската власт, чийто представител е Хаджи Емин.

Този конфликт е централният: споменът за нанесения побой е още съвсем жив, накърнено е човешкото достойнство на гордия българин и ето турският деспот му отнема нещо съкровено; посягайки на любимата девойка, той накърнява в очите на героя, а и на цялото българско население народностната чест; през ония тъмни години на робство тя е един от най-ярките стожери на българското народностно самосъзнание. Така че потурчването на Ранка е акт на национална асимилация, поради което конфликтът между двамата напуща тясно субективните си рамки и прераства в националнополитически. След

като Косан става хайдутин, между него и Хаджи Емин всичко е изяснено: конфликтът очаква само своето разрешение.

То става обаче не директно. Йовков не обича елементарните ходове. Едно пряко сблъскване с Хаджи Емин би повторило сцената със сокола. Ето защо потърсен е друг, по-обиколен път: решението иде в саморазправата между Драгота и Косан, макар хайдутинът и калугерът да не са в открита конфликтна ситуация, неговите планове по отношение на Ранка очевидно рано или късно щяха да го изправят срещу Косан. В манастира след вечерня, когато се прибере в килията и си дояде хубаво от яденето, държано под ключ, Драгота започва да крои своите хитри планове, да търси околните пътища, които ще го изведат при Ранка. След като предложението на Косан е отхвърлено, Драгота се надява, че ще се намерят по-възрастни благоразумни хора да убедят майката да даде дъщеря си за попадия: „И това щеше да бъде, щеше да бъде, ако не беше Хаджи Емин, тоя поганец, тоя антихрист!“. Така, преди още да се е включил активно в интригата, Драгота се поставя в двойноконфликтна ситуация: по отношение на Косан и Хаджи Емин. Но докато е още в килията си, калугерът е само потенциална конфликтна сила: предпоставки за конфликт съществуват, но те не са реализирани. Това става в момента, в който Драгота напуска опожарения манастир и потегля за Жеруна, за да тури в изпълнение своите „хитро скроени планове“. И като резултат виждаме ги сбрани една вечер в манастира „Света Троица“: Ранка, Драгота и Косан. В тая злокобна нощ, още преди идването на Хаджи Емин с потерята му, конфликтът е получил своето окончателно, но трагично разрешение чрез смъртта на двамата претенденти за сърцето на Ранка. А когато турчинът пристига, драмата е вече приключила: сеизите изваждат от манастирската стая обгорелите трупове на Драгота и Косан. Сцената предлага обаче на писателя една възможност, от която той се възползва великолепно: освен решението си чрез физическото действие конфликтът може да има такова и в света на субективната страст, в съзнанието на героя. С един майсторски намерен детайл Йовков внушава много: „И като прихвана, както му беше обичай, с ръка червеникавата си брада, той се понаведе и се загледа в Косана, все тъй голям и страшен, какъвто беше и приживе. И дълго стоя над него замислен“.

Забележителна като изображение и многозначителна като художествено внушение сцена. За първи път завоевателят, господарят, е заставен да се замисли. Пред трупа на Косан той си дава сметка или смътно усеща, че на империята и на нейните господари тепърва предстоят тежки дни; с хора като Косан, който и мъртъв е също толкова страшен, както и приживе, борбата

ще става все по-ожесточена и трудна. В онзи час на размисъл Хаджи Емин се страхува от Косан – наистина той е мъртъв, но по-страшното е, че неговият пример остава да живее, че като него има много български мъже, способни да се простят с мирния робски живот и да хванат хайдушките пътеки.

Следователно решението на централния конфликт е функционално в рамките на взаимоотношенията между двамата герои; но в един националнополитически план е само една фикция, защото очертава сили, които тепърва ще се оформят, и генералното сражение е още далече. Засега те само заставят поробителите да се замислят. Един край, който всъщност се оказва начало.

Схемата на конфликтните ситуации и тяхното решаване, както се вижда, тук е усложнена – вместо плоскостно еднопосочно развитие на интригата авторът е предпочел обемното, пространственото ѝ изображение. Освен това градирането на конфликта не е постигнато чрез наслагване във времето на различни перипетии и случки, а като се използва паралелна конфликтна линия, която невинаги е последователно ориентирана във времето.

Изобщо конфликтната схема в „Най-вярната стража“ е сложно замислена и осъществена. За разлика от „Шибил“ например, където е възприето линейното градиране, наслагването на случките само върху оста на времето: тоест спазен е принципът на последователността – след срещата в планината с Рада се редят една след друга постъпки, които поставят Шибил в конфликтни отношения спрямо хайдутите: освобождаването на търговците, бягството на другарите му, подаръците до Рада и в отговор – подаръкът от кърсердарина Мурад бей и Рада. За да се стигне до финалната сцена, разрешение на нравствения и социалния конфликт.

В „Индже“ след моралното прераждане, което има стойност на народностното самосъзнаване, конфликтната ситуация получава решението си в социално-народностен план, докато всъщност главният конфликт в разказа е в сферата на етиката. Бащата е извършил едно от най-тежките престъпления – убил е собственото си дете, потъпкал е в душата си осветените от природата закони и норми за човешко поведение. Но с това не се изчерпва вината му, защото с постъпката си Индже е наранил дълбоко и Пауна, която е обичал и която е направил майка на своето дете. След посичането му тя ще го напусне, защото нейното участие в походите на кърджалиите би означавало да поеме част от моралното престъпление върху себе си. То следователно поставя Индже в сложни конфликтни отношения: от една страна, с недоубитото дете, от друга – с Пауна, и

накрая със самия себе си. Решението на тоя сложен психологически и етичен възел иде с изстрела на Гърбавото.

В Йовковия свят са противопоставени сили от най-различен характер – национален, политически, религиозен, психологически и т.н., – но независимо от различията в произхода си, от фона, върху който се разразяват конфликтните бури, главното разрешение почти винаги се търси в света на етиката; там авторът дири и открива генералните решения на сблъсъците, които предизвикват или в които са въвлечени да участват неговите герои.

В легенди като „Кошута", „Божура", „Постолови воденици", „През чумавото" всичко е потопено в атмосферата на сложните движения в човешката психика. При това и в четирите легенди главните лица са жени – Дойна, Божура и Ганаила, Женда, Тиха. Колко различни са те по характер, по физически образ, по темперамент и колко еднаква е тяхната съдба – като се изключи Дойна, останалите завършват живота си трагично: Божура заплаща тая цена заради непреодолимото влечение към Василчо; Женда трябва да понесе възмездните удари на съдбата, защото е пристъпила забраните на патриархално-християнския морал. Но на мотивите, които определят нейното поведение и пораждат конфликтите, може да се погледне и от друг аспект: Женда е едно предчувствие, една още плаха тръпка на жената, която ще дойде след нея свободна от предразсъдъци, свободна да следва зова на сърцето, което копнее да види Цариград и морето – тия истински америки за патриархалния българин. У Женда блика една неконтролирана жизненост; енергия, търсеща поле, за да се реализира – но независимо че авторът я осъжда, неслучайно е възмездието, застигнало я в края, той ѝ се любува, защото му е симпатична с неизтощимия си стремеж към хубавото, към красивото.

За душевното състояние на Тиха можем да съдим само по случайно изтърваните реплики на дружката ѝ Рада, че е плакала в деня на сватбата, и неадекватната ѝ реакция, когато се споменава името на Величко: „Защо ми е Величко, аз си имам мъж. Кой знай, къде го е тръшнала чумата. Дано тез орли неговите меса да късат!".

Тиха е пристъпила дадената дума: не дочаква Величко и съгласно с каноните на патриархалната етика е извършила грях; тя не намира покой и знае, че не ще го намери вече никога. Минутна слабост или пък подчинение на родителските повели се превръща в рана без изцеление.

Тиха изпада в конфликт със самата себе си: нейната съвест, представите ѝ за чест, за спазена дума пред любимия са непоправимо накърнени: разрушена е хармонията в душата ѝ, тя

попада в един кръг от противоречиви мисли, настроения, от желания, от които не вижда изход. А и обективно в онова далечно патриархално минало той не съществува. Изходът е само смъртта. Затова единствена остава в черквата и взема в скута си главата на болния Величко; нравственият конфликт е намерил решението си чрез самовъзмездието, което Тиха си налага.

Ето защо ако у Женда ние долавяме първите тръпки на жената, освободена от предразсъдъците на патриархалния бит, у Тиха – обратното: тя е затрогващ реквием на патриархалната етика.

Божура и Тиха – това са героините, венчани с мъченически венец, те са жертви на етика, която вече беше минало, далечно и невъзвратимо, но по което Йовков изпитваше безкрайна носталгия.

И така: зад външното разнообразие от причини и форми за проявление конфликтът в легендите в дълбоката си същина се оказа етичен или може би по-точно е да се каже, че в преобладаващото число от случаи различните по произход и характер конфликти се решават в плоскостта на етиката.

При това писателят предпочита сложните ситуации, паралелното разгръщане на две или повече линии на стълкновение, без, разбира се, да се отказва и от моноформите, които имат това предимство, че осигуряват стремителност в развитието и решението на конфликта.

Разрешаването на конфликтната ситуация обикновено бележи кулминацията в повествованието – убийството на Шибил и Рада, взаимното изтребление между Косан и Драгота, смъртта на Индже, Божура, Женда, Крайналията. Но не винаги! Понякога физическото разрешение на сблъсъка не е същинското; истинското е етичното, което може да дойде по-късно.

В разговора със Сп. Казанджиев писателят изказва една мисъл, която би могла да се постави като епиграф на цялото му творчество: авторът трябва да обича героите си!

Ако има Йовкова книга, в която тази максима да се чувства най-осезателно, несъмнено това е сборникът „Старопланински легенди“. В други случаи, когато стане дума за негови книги, обикновено избягва да коментира, решително отклонява всеки разговор за тях; но заговори ли се за легендите, стеснителното му чувство е победено и той сам взема думата за самопризнания: „имам една особена слабост към тая книга, едно въодушевление...“

Два основни образа занимават въображението на автора: на хайдутина и на българката. Този е и принципът, легнал в ком-

позицията на сборника; отделните звена са съставени от легенди, в които главният герой е хайдутин и жена.

Ето Шибил, страшният хайдутин, когото турците търсят под дърво и камък, отива да се предаде, престъпил честната хайдушка клетва в името на едно голямо и силно чувство.

По страниците на книгата като вихър профучава Индже, размахал камшик, спира до жетварите да послуша песента за Индже млада войвода, за милостта му към сиромасите. Страшни и грозни се мяркат по мегдана набучените въстанически глави от „Юнашки глави". Или на хайдушкото кладенче ще дойде Крайналията, за да завърши земните си дни на мястото, където е погребана неговата Курта.

Неслучайно в писмо до Вл. Василев, след като съобщава реда, в който трябва да се поставят легендите в книгата, специално отбелязва, че този ред не бива да се нарушава, особено що се отнася до десетата легенда. Защото, казва Йовков: „на тая страница свършва цялата книга и последните редове, като се прочетат, трябва да се затвори. Защото там има юнашка смърт. Умира възкресеното в книгата минало „и Балкана пее хайдушка песен"..." (23, 348–49).

Ето защо, когато изобразява събитията от Априлското въстание от 1876 г. в „Юнашки глави", в повествованието му има преклонение пред подвига, преклонение пред мъжествената сила на българина, който умее да посрещне смъртта на близките си с гордо вдигната глава, след като жертвите, които дава, са жертви пред олтара на отечеството. Гордата осанка на дядо Руси, спокойните и студени очи на бащата, познал своя син в една от отрязаните глави – ето това е сигурният белег, че този народ няма да търпи повече робството. А известно е, че както един народ си представя човешкото същество, такъв е самият народ, такъв е неговият характер. Именно в тази насока са нацелени усилията на писателя: със „Старопланински легенди" сякаш той се стреми да ни внуши една представа за самите нас, напомняйки ни за историческото битие на прадедите. И тази представа съвсем не е едностранчива и преднамерена. А богата и пълнокръвна, противоречива и разнообразна.

В легендите именно образите на Шибил и Индже са носители на генералните художествени концепции на автора. Страшният хайдутин погазва клетвата си заради една жена и неговите другари го изоставят; извършил е най-тежкото престъпление според законите на хайдушкия кодекс, въпреки това обаче другарите му не го убиват. Авторът не се интересува от тази страна на деянието – той изследва магическата сила на женската, на всеотдайната любов, чудесата, на които е способна тя.

При Индже посоката на развитието му като характер е съвършено противоположна: от народен изедник и мъчител той се превръща в закрилник, в защитник на поробените си братя. В известен смисъл в личната драма на Индже се оглежда драмата на целия народ – едва намерил успокоение и закрила, едва разгърнал сили за труд, едва започнал да обработва полетата, да жъне нивите и събира плодовете на своя труд, необезпокояван от турските изедници, и Индже е убит. Възмездието на съдбата го застига в един момент, в който народът, историята го правят свой избраник, правят го историческа личност. Смъртта му е вече не само субективна трагедия, но народна трагедия, скръб за всички, за които той е бил опора и закрилник; защото, от друга страна, чрез Индже народът е обективирал себе си – народните въжделения за свобода и щастие са се обективирали в деянията на войводата.

В този смисъл разликата между гибелта на Шибил и Индже трябва да търсим и в историческите мащаби на техните личности. И двамата са били разбойници и мъчители на своя народ, но Индже изкупува своята вина пред еднокръвните си братя, след като преживява един душевен прелом и душевно възраждане, след като е осъзнал и почувствал потребностите на народа като свои собствени. Нещо повече, даже преломът и прераждането му са резултат от допира с народа, от допира с неговите страдания.

Сцената, в която Индже за първи път излиза на полето след оздравяването си и отива при копачите, е показателна с един много характерен детайл. Дейността му като предводител на кърджалиите е дейност противонародна. В болното му съзнание непрекъснато се мяркат картини на запустение и изгорели села. „А все тъй мъртви бяха селата – пише авторът, – и все тъй пусти бяха кърщата наоколо. Не се виждаше жива душа“. След прелома у Индже промяна има и в околния пейзаж. Пратеницата на войводата, която тръгва с нови стомни от Жеруна до Бакаджиците пеша, за да му донесе вода, върви сред зелени гори и ниви. Сам авторът сякаш се страхува, че на този детайл няма да обърнат достатъчно внимание, затова специално го подчертава с един великолепен пейзаж: „Тогава Индже тръгна към Бакаджиците. Безплодна и черна беше земята, когато беше тръгнал, а сега цяла Ромъня се жълтее от узрели ниви. Наспорил беше бог земята с тежък плод и хората работеха. Люлее се морето на зрелите жита, трепти въздухът, белеят се като бели птици забрадките на жетварките. И ето песен – звънка жетварска песен“.

Следователно, след като става закрилник на народа, той привежда в съответствие със законите на природата своята дейност. Но ако по този начин е изкупил вината си пред народа,

вината пред Пауна и пред своето дете тепърва ще трябва да изкупва. В арсенала от нравствени наказания на Йовковия етичен свят се е намерило най-тежкото. Индже пада прострелян от ръката на своя собствен син, когото някога захвърля посечен от ятагана му. Но в последните мигове пред смъртта си, научавайки истината за убиеца си, героят на легендата заръчва да не наказват Гърбавото.

Възмездието застига Индже в един момент или точно в момента, в който историята и народът го правят свой избраник. Писателят обаче е достатъчно обективен като художник, за да престане да се съобразява с другите сили, които действат в живота на хората. Смъртта на Индже е смърт драматична, смърт, която историята озвучава, като записва името му в аналите на безсмъртието.

Смъртта на Шибил остава затворена в тесния свят на индивидуалното човешко битие. Индже има значение чрез другите, защото е бил тяхна опора, защото чрез него историята и народът са осъществявали предназначението си – придвижили са напред съзнанието на народа като народ, като общност от еднакви духовни и политически интереси, от общи етнически и характерологически белези.

Шибил има значение сам по себе си като пример за една красива смърт – смърт, отрицание на подлостта, на измамата. Смърт на един мъжествен дух, презрял дребнавите кроежи на подлите душици, пленен от благородната сила, от красотата и всеотдайната любов, от женската хубост. Следователно, ако внушенията на Йовков при Индже са от мащабен исторически характер, при Шибил те са от чисто естетически. Но независимо от мащабите на внушенията едно е несъмнено: и чрез двамата писателят осветлява в националния характер на българина дълбоки, същностни страни, показва силни и ярки човешки характери, на които не са чужди нито драматически страсти, нито възвишени копнежи.

Застанали пред образа на Шибил, ние сякаш недоумяваме откъде се е вземало у този човек, жесток и кръвожаден, суров като неговия живот в планината, това преклонение пред красотата, това величие и гордост пред смъртта, зад което стои истински култ към красотата. В гордото му презрение срещу подлите кроежи на дребните души и предателството има нещо прекрасно и същевременно респектиращо. Но Шибил не е само преобразен от красотата на Рада. Любовта към нея е причина да измени на клетвата. Любовта ни извисява и прави красиви и благородни, одухотворява ни – ето какво ни внушава писателят. Осанката на Шибил е толкова внушителна и импозантна, излъчва такава мъжествена красота, сурова и величес-

твена, че даже неговите убийци са запленени. Беят е захласнат от гледката и забравя да даде уговорения знак. Даже когато Велико кехая напомня за кърпата, за знака, той му отговаря: „Не, чорбаджи, такъв човек не бива да умре!“.

Красотата има сила, която издига над временното; тя е категория, която ни съприкосновява с вечното, с божественото, а то няма мерките и оценките си в земните ни дела и представи. Тя е божи дар, създаден за радост или за скръб на земните ни часове и земните ни дни. Само онзи, който може да я познае, да я понесе в самия себе си, само той е достоен да се наслаждава на божествените ѝ плодове.

При първия гърмеж на пушките Шибил спира, без да трепне, „страшен, хубав“, накъсва броеницата, но цветето не хвърля. Той чака скръстил ръце на гърди, той знае, че Рада не е в редовете на убийците му, но все пак чака да чуе нейния глас. На писъка, дошъл от родната му къща, не реагира. Майка му не е сред неговите убийци. Но когато чува гласа на Рада, той се обръща, за да я прегърне. Това е истинската му морална победа, неговата награда, победата на любовта, чиста и възвишена. Останалото вече няма значение.

Наистина какво значение може да има след това физическата смърт?

Никакво! В един свят на грубост и кръв, на унижения и робска участ са били необходими примери на достойнство, примери на мъжествено презрение срещу смъртта, когато трябва да се защити човешката любов и красота. Такъв е истинският смисъл на тази саможертва, на тази смърт, която звучи като апотеоз на любовта и всеотдайността.

Образите на Шибил и Индже Йовков издига до границите на фантастичното, до височината на паметник. Те са толкова живи и земни, колкото и романтично-мечтателни, рожби на едно богато въображение, захранвано от потребността да твори около себе си красота. В изображението границата между реалното и легендарното непрекъснато се променя, двете представи непрекъснато се смесват в една амалгама от фантастика и реалност от живи човешки черти, във виденията на романтик, който разлиства унесено пожълтелите страници на летописите, очарован и омагьосан от един свят, вече изчезнал, но без чието съществование нашето днешно битие не би било възможно.

Йовков се ръководи от една трудна и отговорна художествена цел при създаване на своите легенди. Той великолепно е усетил, че за историята е необходим разсъдък, който да обема историческите факти и събития в една единна рационална връзка. Защото историческо самосъзнание притежават само онези народи, които са разбрали, че в отделните личности, надарени

със самосъзнание, те постигат себе си. По такъв начин народът съхранява собственото си обективно историческо битие. А това означава, че от формите на случайността се преминава към всеобщността и закономерността. С една дума, народът вече си е изработил историческо самосъзнание и мислене.

В цитираното вече писмо Йовков специално подчертава, че легендите трябва да завършват с творбата, поставена от него в края. Тя е върхната точка в градацията на авторовата подредба. Но, от друга страна, и на това той особено държи да се акцентува: десетата легенда е като епилог, като заключителен мотив. И както сам Йовков казва: „Балкана пее хайдушка песен..." (23, 347)

Не е трудно да се досетим, че в творческите амбиции на автора лежи също такъв стремеж: да изпее и той една песен на хайдушкия живот, на възкресеното в страниците на книгата хайдушко минало.

Днес от дистанцията на половин столетие, откакто легендите са създадени, можем да кажем, без риска да сгрешим, че вместо песен той изпя един химн на хайдутина, един апотеоз на хайдушката романтика, свободолюбие, мъжество, една ораторня на героизма и саможертвата, които в неговия художествен свят са били неделими.

В срещата между Крайналията, стария хайдутин, и Стоян има нещо не само трогателно, но и оптимистично; единият, цял живот мерил хайдушките пътеки, е вече на години, прибрал се е у дома, за да изживее старините си. Но преживяното в Балкана не е отишло напразно – братовият му син Стоян е заел мястото му горе. Йовков държи специално да подчертае това усещане: „Старият беше доволен, че от неговия корен е израснал такъв ластар..." Има приемственост, примерът на смелите българи не остава без следовници – тъкмо в това е и смисълът на рисковете, на трудностите и смъртните опасности, които всеки хайдутин поема заедно с хайдушкия ямурлук и пушката бойлия.

Вечерта преди заминаването старият споделя със Стоян дългогодишния си опит; войводата трябва да пази момчетата при пусия, при баскън винаги зад гърба му да е гората, да познава ятаците си и на жена да не вярва. Защото „хайдутин заспи ли на женски скут, още на другия ден ще видиш главата му на кол побита...".

Пременен в хайдушкото си труфило, Крайналията изведнъж се променя: „като че беше се подмладил – пише авторът, – крачеше широко, повъртваше се на пети и силно размахваше увисналите си джепкени". Хайдушките спомени заговорват, Балканът и хайдушкото сборище го зоват. И на следната

утрин тръгват двамата – Крайналията и Стоян, старият и младият. Няма съмнение: Крайналията не се задоволява само с голи напътствия, а би желал там горе, на самото място, да предаде опита си. А може би... защото горе, на Игликина поляна, е гробът на Курта. Макар и преди това да е спирал до толкова дървета, изпъстрени със суровите писмена на хайдушката летопис, мисълта му обаче е заета с нещо по-важно; някакъв спомен или мисъл го мъчат, отнемат силите му. Авторът внимателно проследява промените в настроението на героя – постепенно той става по-мълчалив и физически отпада: „Изглеждаше – отбелязва разказвачът, – че през всичкото време той не беше мислил за нищо друго, освен за това". На поляната го завежда под един стар бук, целия издраскан с непонятни знаци, за да му разкаже историята с Курта, красивата дъщеря на Божил кехая от Жеруна. Под стария бук пада простреляна Курта, а до нея ранен Крайналията... И сега, в предсмъртния си час, той сякаш е дошъл на лобното ѝ място, за да извърши един ритуал: куршумът на Гълъб войвода я умъртвява физически, но за него, Димитър Крайналията, Курта е била винаги жива. Нейния образ е носил неизменно в сърцето си през всичките превратности на живота. Усетил сетния си час, той е дошъл тук, под това дърво, на това свято място, да се сбогува с нея или, по-точно казано, да ѝ засвидетелства за последен път своята преданост. Когато Стоян разтревожено го пита за състоянието му, Крайналията с безразличие, сякаш дошло от отвъдното, го успокоява. Даже бръчките по лицето му се усмихват при мисълта, че ще затвори очи там, дето умира... Курта.

За разлика от Шибил той не умира толкова красиво, за разлика от Индже – трагично. Смъртта на Крайналията е също така проста и лишена от ефекти, така обикновена, както умират само силните мъже, както са умирали, ни внушава авторът, българите през онази епоха. И още нещо: този народ, чиито синове могат да умират с толкова проста величавост, е способен да извоюва за себе си друга съдба, по-справедлива, по-радостна. Способен е да извоюва свободата си. Ето такава е последната му мисъл. Такава е последната мисъл на хайдутите, които идват край дървото и снемат големи калпаци.

Легендата и цялата книга завършват със следната многозначителна сцена: „Хайдутите снеха големите си калпаци и се прекръстиха. Стоян усети очите си да влажнеят. Мръкваше се. Поляната тъмнееше и безбройните жълти иглики леко се полюляваха като запалени свещи". Даже и природата скърби за борците за народна свобода – ето смисъла на финалната сцена и един от смислите на цялата книга.

Йовков писа своите легенди в необичайната тишина, след като замлъкнаха оръдията на Първата световна война и лаят на картечниците от Септември 1923; писа ги в траурната тишина за стотиците хиляди, паднали по бойните полета на три войни и първото в света антифашистко въстание.

В тази именно точка се съприкосновяват и героините на Йовков – те всички до една без изключение са хубави, толкова, че невинаги е на добро. В изображението се долавя някакво езическо преклонение пред женската хубост, което понякога прелива в мистически страх. Йовков е от малкото писатели в нашата литература, които са се замисляли върху красотата и нейното място в човешкия живот. Подобно на Пенчо Славейков е убеден, че красотата, особено тогава, когато се явява в образа на една жена, е материална сила: тя може да възвисява, да облагородява, да е съзидателна; може да твори чудеса от добри дела.

Но Йовков не си затваря очите и пред другата страна на тази сила – в същата степен, в каквато съзижда, тя може да руши, да прави хората престъпници и да ги извежда извън осветените от традицията и обичайното право норми. Това е греховната красота, която не се съобразява с етичните предписания на задругата и затова е белязана от нещастието. Всеки опит да се пребори със закостенялата традиция, с отречения от живота предразсъдък завършва с крах, с унищожението на личността.

В легендарния свят на Йовков времето сякаш е спряло: писателят е консервирал отделни късове от действителността, извлечени от общия поток на историческото развитие, и в тях поставя своите героини.

И те всички страдат, защото са се доверили на сърцето си и повярвали в любовта, а илюзиите в живота се заплащат с цената на разбитото щастие. Тази цена плащат всички (с изключение на Дойна от „Кошута“), защото обстоятелствата, в които са поставени, в последна сметка се оказват по-силни от тях.

Но даже когато всичко завършва трагично, даже когато умират, саможертвата им не е безсмислена: тя е пример за нравствено величие, за духовна извисеност, който у Йовков е неделим от красотата. Етичност и красота са в диалектическа взаимовръзка у него – красив е моралният, етичен е красивият. Ето формулата на неговата представа за красотата.

А тя започва с външността, с физическия портрет на героините. В началото дава някаква най-обща понятийна представа за героинята си и обикновено с едни и същи думи, по един и същ начин: „една жена стоеше още на пътя, млада, хубава“ („Шибил“); „Муца имаше хубава мома“ („Кошута“); „Хубава

беше, тънка, висока“, „тя не беше в първата си младост, но беше хубава... („Индже“); „А тука тя е сама. И е хубава“ („Божура“); „...Тая черноока мома им се виждаше такава палава, такава хубава“ („През чумавото“). След тая понятийна, общоконстативна представа авторът конкретизира понятието до чувствено възприемаеми черти и белези. Тук вече неговият подход не се повтаря. Представата за цялостния образ се получава, като се изтъкват различни черти, детайли от човешката фигура или пък от човешкото лице. Съобразно със ситуацията или пък със замисъла при първата среща с героинята писателят акцентира върху най-различни подробности. Така в „Шибил“, след като ни дава само понятие за Рада – при срещата на хайдутите с жените, – той се заема с облеклото ѝ; ние още нямаме никаква зрителна представа от фигурата, от лицето ѝ, от другите физически белези, които в последна сметка съставляват физиономията, неповторимото у всеки човек, а ето че писателят най-подробно описва облеклото на момата: „И как беше пременена! Синя джанфезена рокля, елече от ален атлаз, пъстра божигробска престилка, сребърни пафти. А на шията ѝ тежки нанизи, ред едри алтъни, ред рубета и махмудии“.

Авторът наблюдава сякаш младата жена с очите на хуйдутите, на самия Шибил, при това от дистанция. Физическата гледна точка в тоя случай откроява най-яркото, онова, което контрастира с околната среда. И едва след като ни е нарисувал толкова подробно труфилата на Рада, той се заема с физическия портрет. И сега обаче е верен на своя подход: не започва с цялостна зарисовка на лицето, а отбелязва само една черта, един детайл, чрез който постига най-малко две неща – добиваме представа за отделна черта от образа на Рада и в същото време нагледна представа за душевното ѝ състояние. Шибил пристъпя към момата, а тя спокойно го гледа в очите, само една отвесна черта, признак на открит и прям характер, се е спряла „между гайтанените ѝ вежди, алените ѝ устни потръпваха“. Тия са първите зрителни възприятия, които получаваме за Рада.

Но ето в „Кошута“ е използван общ портрет: „Тя – руса, синеока, срамежливо навела очи...“ Със същия похват ни се представя и Ранка: „Пред тях стоеше висока и стройна девойка, която по всичко приличаше на майка си: същото кръгло лице, същите черни очи“. Впечатлението на Индже при първата среща с Пауна, в момента, когато я гонят кърджалиите, е предадено пак чрез тоя способ.

В по-разгърнат вариант общия портрет срещаме в „Божура“. Още като дете тя се отличава с хубостта си и през зимата трепери от студ, събужда жалостта на жените, нещо, което

твърде практично използва Калуда в търговията си с тях – хубостта на малкото циганче им действа като магия и те купуват евтината ѝ стока и щедро плащат. Следващият момент в портретната характеристика са промените, които настъпват у Божура с идването на пролетта. Тук авторът сменя косвеното портретуване с пряката физическа характеристика: „А Божура като че пощуряваше: очите ѝ светеха, снагата ѝ не чувствуваше тежестта на дрехите, – жизнерадостна като овошките, пияна от слънцето като пчелите, които бръмчаха около цвета на ябълките...“

Образът като че се строи на сезонно-хронологически принцип – времето наслагва нови и нови черти. От детето то прави момиче, от момичето – девойка. От тоя процес, извършващ се във времето, авторът е избрал и маркирал два момента – сезона на зимата и на пролетта. Героинята расте – през зимата е била дете, а през пролетта е вече момиче. Но настъпва есента и тя е мома, с която се задява Василчо. Сезоните идат един след друг и всеки от тях променя нещо в Божура или пък ни открива някоя нова, непозната преди това черта. След като Василчо се връща в село, Божура има вече изправена и гъвкава снага, която не се превива от тежкия товар, задянат на раменете ѝ.

През есента Василчо гледа „как снагата ѝ се превива и гъне в плавния ѝ вървеж“. Така чрез епизодични детайли, уловени само в едно направление – времето, при това в повествованието то е конкретизирано до смяната на годишните сезони, – той успява да ни нарисува физическия портрет на героинята си в развитие. С други думи, пак имаме работа с общия портрет, даже понякога видян през очите на самата героиня – т.е. получава се автопортрет. Такъв е моментът, в който Божура се оглежда в огледалото на вира: „Ето каква била косата ѝ, черна като зърната на бъз. А тия очи, а тая луничка под едното от тях. И по-хубава е, когато се смее. Не е бяла, но не и черна. Лицето ѝ е като пръст на стомна, поляна с глеч“. Тоталното портретуване в „Божура“ е усложнено, подчинено е на идейно-художествената цел, преследвана от писателя. Портретът е постигнат чрез постепенни „количествени натрупвания“, които завършват, събират се в даден момент в едно цяло.

При Женда са комбинирани двата похвата: преди още да сме „видели“ лицето ѝ, авторът насочва нашето внимание към фигурата ѝ – сукманът подчертава коравата ѝ снага, двете черни плитки като два смока падат чак до коленете ѝ.

Едва след това получаваме представа за лицето ѝ, видяно с очите на Марин: лице румено и кръгло, неопределен цвят, черни очи. И отново вниманието се насочва върху снагата, която

„избиваше навън, сякаш щеше да пръсне дрехите ѝ“. За да привлече погледа на Марин, героинята „прекарваше двете си ръце от шията надолу над изпъкналите си гърди“. Няколко страници по-нататък се натъкваме вече на общ портрет – тя върви и преде, а лицето ѝ руменее, очите ѝ тъмнеят, косите ѝ висят отпред. И още по-нататък нов портрет – този път на пременилата се в нови дрехи героиня.

Комбинирането на физиономичните щрихи или пък детайли от физиката на героя с цялостно портретуване очевидно се налага от идейно-творческата задача, поставена за решаване в легендата. Едно обаче е очевидно – търсят се и визуално се изтъкват съблазнителни форми на женското тяло, нещо, което е в съгласие с цялостната характеристика на героинята и авторското внушение.

Но за разлика от „Божура“ и „Постолови воденици“ при Рада и Тиха, както вече посочихме, авторът се обръща към щриховия портрет – в хода на повествованието му е потребна не цялостна физиономична характеристика, а само отделна черта, тогава именно прибягва до портретния фрагмент. Разбира се, пак съобразно с конкретната художествена цел: ако при Рада се започва с портретния фрагмент, в хода на повествованието обаче се предлага и цялостен физически образ – бяло лице, тънка в кръста, очите сини и зъбите бели (при Тиха до такъв портрет не се идва). Без да е разточителствал с описания, с подробности, със сравнения, писателят е съумял да създаде жив, пълнокръвен образ. И наистина какво по същество той ни съобщава за Тиха?

Ето всичко: „Очите на Тиха, продълговати и черни като сливи, пак тъй дяволито си светеха, косите ѝ бяха гладко прибрани на път, страните ѝ пресни като праскова“. „Върху черните коси на Тиха сложиха червено було и пръстите на момичетата бързо започнаха да го диплят, да го редят“.

От тези скъпернически характеристики научаваме твърде малко как изглежда външно героинята и същевременно твърде осезателно я възприемаме като характер. Наистина какво толкова ни говори съобщението, че очите ѝ са черни и продълговати, че косата е черна и гладко прибрана на път? Но белетристът е съумял да сгъсти флуидите на характера ѝ, за да го въплъти в невидими за читателя белези, реално съществуващи в художествената плът на образа. И с шегите, които си позволява със старците, и със зачервените очи по време на сватбата, и с последните си постъпки тя израства като напълно завършен белетристичен характер.

Йовков в случая държи да изтъкне на преден план една черта, а не да прави цялостна физическа характеристика и порт-

рет – с оглед пак на конкретната художествена задача. И е постигнал това при максимална икономия на изразни средства и словесни характеристики.

Но, разбира се, не бива да генерализираме външната портретна характеристика, защото тя в повечето случаи играе подчинена роля – тя е отправна точка за вътрешния душевен свят на героите. В тази фина и деликатна област белетристът сменя инструментите си – психологическата характеристика се реализира с други изразни средства. Тук само наблюдателно око не е достатъчно.

Да улови вярно и предаде точно психологическото състояние на героя, Йовков умее, още преди да се заеме със „Старопланински легенди". Достатъчно е да се разгърнат страниците на военната му проза. И не само на отделния участник в сражението, а колективната психика и състояния, реакции, воля. Ето защо в легендите ние срещаме белетрист с овладян рисунък, без разточителства и самоцелни душевни самоанализи. Както портретната, така и психологическата характеристика е подчинена на авторската концепция – затова в похватите му няма шаблон.

Може би най-убедителен пример е легендата „През чумавото". Тук белетристът се изявява в еднаква степен като майстор на колективната психология и като сърцевед. Образът на Тиха, изписан с толкова икономични средства, е истинско белетристично чудо.

В канавата на легендата двата плана вървят успоредно: внимателно се следят настроенията в Жеруна – новините, които пристигат, са от ужасни по-ужасни, хората мрат по толкова много наведнъж, че не сварват да ги погребат, старейшините са загрижени как ще изхранят хората и т.н.

Това е, така да се каже, историческата рамка на повествованието. Вътре в нея се осветляват вълненията и драмата на Тиха. Хаджи Драган единствен не се поддава на слуховете за чумата – нещо повече, решава да вдигне сватба. Ще жени Тиха, последното си момиче. Това е вторият, психологическият, план – и всъщност главният.

Общественото мнение в Жеруна се губи в догадки: защо Хаджи Драган жени Тиха за същия момък, чиито сватовници са върнати преди месец. Тогава обяснението е било лесно, но сега: „Тиха ли се беше отказала от Величка или хаджи Драган беше се раздумал?".

Ето всъщност къде е драмата на Тиха. Писателят не ни дава категорично обяснение на загадката: кой от двамата не е устоял на дадената дума – бащата или дъщерята. И до края на повествованието не ще научим кой от двамата е поел върху съвестта си отговорността за решението. С грижливо подбрани

психологически детайли и белези на околната обстановка писателят ни води до отговора, без обаче да изрече името на виновника.

Откъм външна събитийност легендата е твърде бедна: в прозаическия отрязък от време, в който се развива събитието, почти нищо не се случва. Единственото събитие е пристигането на Величко Дочкин в село, което е сюжетната и идейно-психологическата кулминация в легендата. Освен него нищо друго не се случва в живота на Жеруна в неделята, когато хаджи Драган жени Тиха. Авторското внимание изцяло се съсредоточава върху душевния живот на героите и главно на Тиха.

Нейният образ се плете посредством изтеглянето на нишки, които идат от най-различни източници – авторови свидетелства, самохарактеристика на героинята чрез диалог, характеристика чрез другите. Но, както вече изтъкнах, когато се спрях на физическия портрет на Тиха, белетристът е пределно пестелив в изразните средства – разчита преди всичко на внушенията чрез художествени детайли. В психологическото портретуване вниманието му е насочено предимно върху ярки, емоционално натоварени детайли. В образа на Тиха се открояват няколко такива възлови психологически звена.

Авторът я въвежда с много съществена характеристика. Когато тя се появява при старците, дошли да търсят помощ при хаджи Драган, той я представя по следния начин: „Отдъхнаха си старците, като видяха поне една весела душа в селото“. Значи още преди да я познаваме, научаваме нещо много съществено за характера ѝ. При това тъкмо тази черта е в контраст с общото униние, с мистичния страх от чумата, завладели цялото село. Едва след авторската характеристика виждаме Тиха да проявява своя весел, жизнерадостен нрав – закачките ѝ със старците. Йовков много ревностно настоява в текста името и постъпките ѝ да са свързани със смях, шеги и закачки. Очевидно, за да се потвърди неговата характеристика, направена ѝ в аванс. Но не само за това.

Сватбата започва следобед. Лее се вино, празнят се хамбарите на хаджи Драган – селото е спасено от глад. Авторът обаче не пропуска да направи съществена констатация за първия план на психологическото действие: „Развеселяваха се един други, играеха до премаляване. *Но имаше нещо болно в това веселие.* Пиеха вино, за да приспят грижите си, смееха се, за да прикрият страха си“.

Появяват се пожари в Балкана, вечер селото души тежка морà, лицата на всички при светлината на кандилото изглеждат бледи. И последният детайл, в който психологическото нап-

ластяване постепенно нараства, преди да се стигне до развръзката, е появата на орлите. Хаджи Драган отново се намесва и веселбата, лудешка и неистова, продължава. И точно в този момент някой от присъстващите забелязва, че очите му са червени: плакал е. Йовков хвърля репликата, насочва вниманието към детайла и веднага се отдръпва, без да даде ясен и категоричен отговор – какви са причините. Дали той съжалява заради упражненото насилие над сърцето на Тиха? Или пък бащина жал и мъка го терзаят за лошия жребий на последното момиче – противно на всички нравствени и човешки норми е да се веселиш, когато наоколо умират хора. Един истински пир във време на чума. Отговор обаче на тази дилема така и не получаваме до края на разказа.

Веднага след тази сцена най-близката дружка на Тиха забелязва същото – зачервените очи на булката. Тиха отрича, вярна на своя весел нрав, смее се, но в очите ѝ светят сълзи. И героинята следователно преживява драма, своята драма, и тя трябва да изкупи вина. Но каква е тя?

Тогава Рада се обръща към най-близката си дружка с думи, които адресират сякаш отговорността за сватбата върху нея: „И що ти трябваше в таквоз време, да беше почакала. Можеше и Величко да се върне“. Оставаме с впечатление, че тъкмо Тиха е отговорна за решението – тя не е пожелала да чака повече Величко. Това впечатление още повече се подсилва, след като се споменава името му.

При споменаването само на Величко Тиха реагира неоправдано рязко. Нейната реакция е неадекватна на думите, които са я предизвикали: значи в душата ѝ се води борба, съвестта я гризе, чувството за вина търси мотиви за оправдание, прехвърляйки отговорността за решението върху другия: „Величко ли? Защо ми е Величко, аз си имам мъж. Кой знай къде го е тръшнала чумата. Дано тези орли неговите меса да късат“.

Така до края на повествованието ясен и недвусмислен отговор не се дава: всичко се губи в догадки, отговорността за решението ту накланя везните към бащата, ту пък в следващия момент се прехвърля към дъщерята. Едно обаче е съвършено ясно: и двамата имат своя дял в драмата – най-убедителното доказателство са техните зачервени от плач очи по време на сватбените дни.

Неопределената психологическа ситуация е великолепно използвана за характеристиката на Тиха и преди всичко за убедителна мотивировка на постъпката ѝ в църквата.

Сцената там е подготвена от постепенното натрупване на психологически детайли в двата плана на повествованието – социалния и интимно-психологическия. И точно в храма, където пред-

стои заключителният обред на сватбените тържества, развръзката удря като гръм: всеки получава според сторения грях.

Тиха избира за себе си най-тежкия дял – останала сама, след като и майката избягва от своя чумав син, прави своя избор, взема своето решение. Сцената отново е полизначна, полисмислова. Тиха е поставена в ситуация, в която се проверяват безпощадно и докрай моралните и физическите качества на личността. И тя издържа тази проверка, чиято цена е саможертвата.

Авторът отново се отдръпва в сянката на догадките: защото постъпката на Тиха би могла да се тълкува и като изкупление на накърнени морални норми, и като един апотеоз на всеотдайността, на всепобеждаващата любов, която не може да бъде спряна от смъртта. Но всъщност при Йовков любовта и красотата са винаги морални.

С образа на Тиха белетристът постига кулминацията във втория идейно-художествен план на изображение. С нея се завършва галерията от женски портрети, създадени в легендите – като се започне от Рада – жена и дявол едновременно – и се премине през Дойна, Ранка, Божура, Люца, Женда, Пауна, всяка една въплътила в себе си качества, дълбоко присъщи на българката, на българския национален характер. Йовков нарисува една портретна галерия от образи на жени, които и досега остават ненадминати в словесната портретна живопис в националната ни белетристика.

На няколко пъти пред Спиридон Казанджиев или Йордан Стратиев той се занимава с проблема за мястото на автора в хода на повествованието. От свой собствен опит е стигнал до изводи и становища, които се стреми да осъществи в непосредствената си творческа практика.

Когато работи над „Старопланински легенди“, обръща особено внимание върху езика. Убеждението, че е необходимо едно преустрояване „на езика от плоскостта на разсъдъка и неговата логика върху плоскостта на чувството и неговата логика“ (8, 40), не остава само платоническо пожелание. Йовков на два пъти сочи своята легенда „Кошута“ като такъв опит, в който според собствената му оценка е „постигнал нещичко в това отношение“. А само няколко месеца преди смъртта си, разсъждавайки върху комплексната изобразителна мощ на думата („в нея са затворени изразните средства на всички изкуства: бои, линии, форми, движения, звукове“), отново припомня, че, работейки над легендите, „най-голям резултат съм постигнал в „Кошута“ от същите легенди“.

Освен върху езика е оставил и свои наблюдения върху разказа: в истинския разказ авторът изчезва, той вдига завесата и

оставя героите сами да действат пред очите на читателите. Тази мисъл не е инцидентно хрумване, а по всичко личи, че е дълбоко творческо убеждение; нещо повече, един идеал, към който писателят се е устремил. Пред свой колега в българската легация в Букурещ той е заявявал за творчеството на новите белетристи: „Не умеят още да се оттеглят в сянката; вместо героите им все тях виждаш“ (1, 201).

Изобщо Йовков е от ония български писатели, които се самонаблюдават и проявяват траен интерес към езика и проблемите на композицията. В разговорите си със Сп. Казанджиев неколкократно се изказва за езика на художествената проза, и по-специално засяга езика на легендите: при това неизменно сочи като сполука „Кошута“, а веднъж споменава и „Шибил“.

Ориентирите са назовани от самия автор: постигнал ли е той онова връщане към динамиката на живата говорна реч, използвал ли е изразните средства на всички изкуства, с които разполага човешкото слово, борави ли с богатствата от бои, линии, форми, движения, звукове с хилядите им превъплъщения и нюанси?

Но не по-малко съществен е и другият проблем – успял ли е Йовков да постигне оная авторска анонимност в легендите, така желана от него?

В композицията на „Кошута“ могат да се обособят няколко фрагмента в зависимост от авторската позиция, които се реализират на едно семантично и синтактично ниво. Границите на всеки фрагмент са точно отбелязани от промяната на глаголното време, наклонението, поява на преки и преизказани времена, на модалността на глаголите, на пряка и косвена реч и т.н. По същество обаче всеки фрагмент се обособява като самостоятелна композиционна единица поради смяната на авторската позиция. В текста са налице няколко независими една от друга гледни точки: на автора, разказвача и на героите – Стефан, Дойна, Муца Стоеничина, Калистрат козаря и т.н.

Легендата започва с едно въведение; в него авторът се обръща към читателите; характерното в случая е, че повествованието се води от гледна точка на настоящето – онова, което в момента на разказа авторът вижда пред себе си: срутените дувари на някогашната воденица, няколко посивели греди, върбите и вадата, ето всичко. „Защото – казва той – всичко това беше отколе и днес нито хората, нито местата са такива, каквито бяха едно време“. Цитираната фраза е твърде съществена и в известен смисъл е ключова. Тя е носител на авторската оценка – светът „отколе“ е противопоставен на действителността в негативен план; с носталгия авторът констатира, че „*днес нито* хората, нито местата са такива, *каквито бяха едно*

време“. От курсивираните думи веднага проличава, че „днес“ е противопоставено на „едно време“ и че той тъгува и скърби, задето хората са се променили заедно с местата, които са обитавали. Симпатиите, преклонението, любовта му са адресирани към света „отколе“ и хората, които са го населявали. Оттук и задачата на художника: да възкреси този отколешен свят с неговите хора, за да се съприкосновим с духа на отлетялото вече „едно време“.

Ето авторската гледна точка към изобразяваната действителност в един оценъчен план. Композиционната рамка следователно му е била потребна, за да изрази своето отношение и оценка към света и хората „отколе“. След това авторът изчезва и повече не се появява персонално в хода на повествованието. Неслучайно в един синтактичен план фрагментът е издържан изцяло в сегашно време. С промяната на глаголното време в следващия абзац се маркира краят на композиционната рамка и появата вече на нова гледна точка – на разказвача. За разлика от автора, който ни предава видяното пряко чрез изявителното наклонение на сегашно време, т.е. като очевидец и непосредствено възприемащ обстановката, с появата на разказвача в следващия фрагмент възниква дистанция: събитията се предават посредством един коефициент на вероятност. Разказвачът ги излага в тяхната хронологическа последователност, без обаче да заявява категорично позицията си на очевидец и участник в случилото се, същевременно и без да я изключва.

В синтактичен план тази позиция, или гледна точка на разказвача, се осъществява чрез минало несвършено глаголно време. Композиционната рамка следователно изпълнява още една функция – тя е онази „завеса“, която авторът вдига „и оставя читателя сам да следи живота, който става пред очите му“, след което изчезва от сцената. Мястото му се заема на първо време от разказвача.

Още първото изречение на следващия фрагмент ни запознава със стопаните на воденицата. „Двама души дохождаха в тая воденица: сам дядо Цоно и син му Стефан. Два самостоятелни фрагмента са посветени на дядо Цоно и на неговия син. Техните физически портрети са изградени чрез контраста: стар – млад, приведен – изправен, бавен – бърз и т.н. С повече живописни и характерологични подробности е представен Стефан. Покрай него разказвачът въвежда в обстановката и още двама герои – Муца Стоеничина, селската врачка, и нейната дъщеря. Заради Дойна Стефан понякога се отбива от най-прекия път, за да мине покрай къщата на Муца Стоеничина; затулени в някой кът на градината, двамата млади споделят любовните си желания.

Дойна, изгората на Стефан, е въведена в повествованието по един по-особен начин: разказвачът ни запознава с нея още когато характеризира Муца. Ние научаваме всичко или поне главното за Дойна – че е хубава, че се среща със Стефан в градината между сливите и слънчогледите, за да стигне чак до нейния физически портрет: „тя – руса, синеока, срамежливо навела очи". И точно в този момент разказвачът сменя гледната си точка: той изоставя позицията на страничен наблюдател, за да представи една ретроспекция като настояще, като факт, на който е очевидец. В портретните зарисовки изоставя минало несвършено време и го заменя със сегашно време.

Портретът на Стефан завършва обаче с един детайл, който ни подготвя психологически за по-нататъшните му действия. Подсказването е направено под формата на предположение, на нещо, което може би съществува, но разказвачът не е уверен, не може да твърди с категоричност предположението си. „Но очите му – пише той – си остават остри, тъмни, с по едно пламъче вътре в зениците, в което гори **сякаш** лоша мисъл". Тук наречието „сякаш" е приложено към качественото прилагателно, определящо съществителното „мисъл". Чрез тази неувереност в позицията на разказвача се подсказва една резерва по отношение на героя, която обаче е поставена под съмнение. Тя е позагатната, но дали ще се потвърди – ще покажат следващите постъпки на Стефан.

В следващия фрагмент, пак от гледната точка на разказвача, получаваме представа за воденицата. Нейният образ е истински шедьовър на белетристичната пластика, възможен чрез, както се изразява Йовков, основно преустрояване на езика от плоскостта на логиката върху плоскостта на чувството. В този изключителен портрет Йовков действително ни убеждава в страшната изобразителна мощ на думата, в нейната динамика, багри, линии, звукове, форми, сетивности.

Рисувайки нейния образ, разказвачът ни съобщава така измежду другото живописна подробност. В първия момент тя остава почти незабелязана, но по-нататък се изпълва със съществено за развитието на повествованието съдържание: „На това място – пише авторът – винаги когато имаше слънце, *се явяваше една малка дъга*". Отсега нататък в текста тя ще се появява винаги когато трябва да осветли Стефан откъм добрата страна на характера му. Ведно с тръгването и спирането на воденицата дъгата ту се появява, ту изчезва – и всеки път отбелязва мигове на просветление, на душевна доброта и милосърдие, които обсебват мислите и диктуват постъпките на героя. В изобразителната система на Йовков воденицата и дъгата се превръщат в символ, чрез който се отбелязват етапите на

духовното възвисяване на Стефан. Едно млъкнало кречетало и една загаснала дъга не предвещават нищо добро: Стефан замисля да гони кошутата или пък в озлоблението си взема по няколко пъти хак от торбите с жито, оставено за мелене. И – обратно: едно пеещо кречетало и светеща дъга над воденицата говорят за изпълнено с доброта сърце, за един Стефан, готов за добри дела, милосърдие и християнска обич.

По този начин тези два образа са нещо като барометър за моралните стълкновения и противоречия в душата на героя: Йовков търси и сполучливо е намерил средство за индиректна художествена характеристика – преживяванията са само фино загатнати, без да се натрапват грубо.

След композиционната рамка трите последователни фрагмента по същество въвеждат в обстановката и ни запознават с героите. В първия фрагмент разказвачът ни представя дядо Цоно, във втория – Стефан, Муца Стоеничина и Дойна, а в третия ни запознава с воденицата. След изречението: „А каква беше дядо Цоновата воденица?“ – следва и нейното великолепно описание, за което вече говорихме. Ако обаче погледнем към въпросните фрагменти от позицията на цялостната композиционна структура на легендата, не е трудно да се констатира, че тяхната въвеждаща функция им придава известна статичност. Разказвачът, от чието име се води повествованието, е емоционално дистанциран, неутрален – героите и обстановката са видени отстрани, интонацията е плавна, епически разгърната. Всичко е спокойно, уравновесено, няма дисонанси, противоречия, и като връх на тази идилия е портретът на дядо Цоновата воденица.

В цялата идилия обаче най-характерна е гледната точка на разказвача, чрез когото всъщност получаваме представа за героите и обстановката – отстранена, емоционално неангажирана. Обективност, която граничи с безразличие. При това е външна: в сегмента на зрителното поле, което обхваща той, се изтъкват външните промени, физическите белези на героите. Даже в случая с воденицата и дъгата връзката е само фиксирана, тя се изпълва с мисъл едва по-нататък. Същественото за писателя в тия начални три фрагмента е подчертаване, изтласкване на преден изобразително-зрителен план на идиличното начало, на хармонично устроените човешки отношения – без конфликти, без сътресения, без греховни помисли. Тази тенденция е съзнателно търсена очевидно за да се мотивира художествено убедително представата за доброто старо време, за щастливия идиличен свят „отколе“.

Но като всеки голям художник Йовков притежава силно развито чувство за мярка: колкото и да му е скъпа на сърцето

излюблената патриархална идилия, безметежното съществование не може да продължава дълго, без да се изроди във фалш.

Ето защо като два тревожни удара на гонг прозвучава в идиличната атмосфера на повествованието фразата: „Един ден *Стефан, дядо Цоновият син*, излезе от воденицата с мотика на рамо и тръгна да поправя вадата“. Очевидно в позицията на разказвача е настъпила промяна в отношението към героя, която се изразява на едно фразеологическо ниво в промененото му именуване. Разказвачът е напуснал неутралната си и неангажирана позиция и определено демонстрира отчужденост и хладина в отношението си: вместо Стефан, както досега той е именувал героя, появява се обяснителното и дистанциращо наименование – „Стефан, дядо Цоновият син“. Смяната не е случайна, а е продиктувана от два възлови за сюжетното развитие на интригата момента в поведението на героя: за първи път това наименование се появява, когато Стефан открива стъпките на кошутата. И за втори път: когато откритието, че кошутата се е появила в местностите около воденицата, пробужда у него ловеца и прераства в решение да я убие. Тъкмо тоя психологически поврат е фиксиран с фразата „Стефан, дядо Цоновият син, беше слушал всичко това“.

Промяната в гледната точка на разказвача спрямо Стефан се осъществява не само на едно фразеологическо ниво. Тя влече и промяна в глаголното време на изложението. Емоционално неутралното минало несвършено време се заменя със сегашно историческо. По същество от момента, когато Стефан отбива водата и кречеталото замлъква, а „дъгата пред воденицата изгасна“, героите в легендата встъпват в активни човешки взаимоотношения, като се събуждат за живот. Пробуждането на ловеца у героя поставя Стефан в реални отношения на противоречие и морално порицание и бележи началото на нравственото му развитие.

Ловната страст се разпалва и нарамил пушка, той тръгва из планината да търси кошутата. Отсега нататък статичната ситуация на първите три фрагмента се замества с промени в обстановката, раздвижва се и общественото мнение в село, чийто изразител е селската врачка Муца Стоеничина. Следователно активността се осъществява в две направления, на две нива: едно физическо – героят скита из планината дни наред, което го поставя в разнообразни житейски ситуации, и едно морално ниво – което е реакция, е нравствена оценка на решението му да убие кошутата. Нека се спрем и анализираме по-внимателно тия два плана и гледната точка на разказвача в тях.

В пространствено-времевата перспектива епизодът с преследването на кошутата предлага възможности за интересни

наблюдения. В изображението Йовков използва класическата линейна перспектива. Разказвачът прави описанието на случките, на видяното и преживяното, но, както и по-горе посочихме, неговата гледна точка не се покрива с гледната точка на героя. И по-точно: разказвачът го следва неотстъпно в скитанията из планината и горските дебри, без обаче да се превъплъщава, описанието е надличностно. В този случай авторската позиция се покрива с пространственото положение на персонажа, но не съвпада, не се покрива в един моално-оценъчен план.

По отношение на времето позицията на разказвача и на героя напълно се покрива: разказвачът е този, който води неговия отчет. Ето защо имаме основание да твърдим, че е налице съвпадение между времето на разказвача и субективното време на един от героите – Стефан.

Времетраенето на епизода с лова е фиксирано с изречението: „Той ходи цял ден". В тази фраза, с която започва ловният епизод, то обаче е определено като цяло, без началната му и крайната граница. След като всичките усилия на Стефан остават безрезултатни, след като се е срещал с овчарчетата и циганите дървари, разказвачът дава по-точни представи за крайната граница на ловуването – „Стефан ходи до мръкване и когато вече не виждаше нищо друго пред себе си освен черен мрак..." Но това са темпоралните граници на първия ловен ден, епизодът обаче е определен и по отношение на цялото си времетраене – общо три дни.

В рамките на трите дни, през които се осъществява ловът, пространствените измерения се променят многократно. Разказвачът следва неотстъпно своя герой във всичките му набези из планината и горските усои, при срещите му с нейните трудолюбиви и незлобливи обитатели и навсякъде води точен отчет за *видяното*. Подчертавам специално тази констатация, защото никъде гледната точка на разказвача и Стефан не се покрива в един моралнооценъчен план. Разказвачът ни осведомява обективно за всичко видяно, за всеки срещнат в планината, за разменените реплики и за реакциите на овчарчетата и дърварите, но навсякъде той се дистанцира от героя, навсякъде запазва неутралната си оценъчна позиция. С цялото си поведение подчертава: Аз съм тук, за да ви предам всичко така, както се е случило, останалото е ваша работа. Преценявайте сами!

По време на ловния епизод героят заема най-различно положение в пространството. Достатъчно е да анализираме само две фрази, за да се убедим в тая констатация.

„Слизаше в дълбоки долове, вървеше под клоните на стари буки и стари дъбове, като под покрива на черква, и в напада-

лата шума виждаше или черните зърна на отровното биле, или червените шапки на чудновати гъби“.

„Той се изкачваше по високото било на планината, където вятърът къдреше тревата на поляните, а наоколо беше синьо небе и бели облаци. Оттук Стефан виждаше надалеч и търсеше кошутата. Но кошутата я нямаше“.

Ако картината, описана от разказвача, трябва да бъде заснета от кинокамера, нейното движение в пространството ще опише сложно начупена траектория, съставена от различни отсечки. В първия цитат движението ще започне вертикално с посока отгоре надолу („слизаше в дълбоки долове“), след което камерата ще заеме хоризонтално положение по отношение на земната повърхност, но нейният обектив ще се движи по права линия в една плоскост (движи се като в тунел, образуван от клоните на стари буки и дъбове); но, движейки се по права линия, камерата едновременно се върти около собствената си отвесна ос, обхващайки един сегмент от пейзажа, заключен в ъгъл от 0° до 180° („в падналата шума виждаше или черните зърна на отровното биле, или червените шапки на чудновати гъби“). Така че въображаемата камера ще трябва да извърши сложно комбинирани премествания в триизмерното пространство: първоначално вертикално, след това преместване по права линия в една хоризонтална равнина, завъртайки се едновременно около собствената си вертикална ос от 0° до 180°.

Каква е пространствената диспозиция във втория цитат?

Отново движение по вертикал, само че в обратна посока – отдолу нагоре, после придвижване в равнина („вятърът къдреше тревата на поляните“) и отново изкачване по вертикал („а наоколо беше синьо небе и бели облаци“). Очевидно, за да се обхване небето и движещите се по него бели облаци, е необходимо придвижване на камерата от планинското било до небесното пространство. Но след това камерата отново се приземява и заема позиция върху планинското било, за да обхване от височина пространството, което се разкрива – „Оттук Стефан виждаше надалеч...“

Пространствените диспозиции, както се вижда дори само от два момента, извлечени от ловния епизод, говорят за силно раздвижена камера, за непрекъсната промяна на пространствената гледна точка в повествованието, при което на места класическата линейна перспектива е изоставена и авторът използва сложно съчетание, едновременни ракурси в изображението.

Епизодът с лова играе съществена роля и в моралнооценъчната градация, постигната чрез постепенното нарастване на глъбинното психологическо напрежение. Стефан влиза в противоречие с разбиранията на селото за добро и зло, за святост и

греховност. Патриархалните етични понятия са накърнени, или по-точно са застрашени от накърняване, и селото намира начин да реагира; оценявайки негативно постъпката на ловеца, то я осъжда. Застрашени са моралните устои на онова щастливо идилично време, а в легендата е създадена реална конфликтна ситуация.

Йовков подготвя твърде отдалече с незабележими на пръв поглед детайли зараждането на конфликта. В развитието си характерът на Стефан преминава през няколко етапа; всеки един от тях внася нови особености, които се наслагат постепенно, за да подготвят преминаването в следващия етап.

Първото загатване за характера на Стефан срещаме още в сцената с Дойна: разказвачът е неуверен, колеблив, той не може да твърди със сигурност, но в очите му вижда да гори „сякаш лоша мисъл".

Второто подсказване е направено с решението му да излезе на лов за кошутата – „мисълта за кошутата запалваше същинска вълча стръв в гърдите му".

Този етап завършва с двете срещи на Стефан в планината с овчарчетата и циганите дървари. Задава им един и същи въпрос, а те реагират по следния начин: овчарчетата „като *гледаха пушката* на рамото му и сключените му вежди, мълчаха и вдигаха рамене. *Кучетата се спущаха върху него, но никой не отиваше да го отбрани*".

Циганите дървари: „Те го гледат, като че ли гледат мечка, измерват с очи високата му снага, *измерват дългата му пушка*. И мълчат.

И едните, и другите следователно оказват мълчаливо неодобрение, мълчалива съпротива. Особено показателен е детайлът с кучетата, които го навалят, но никой не отива да го отбрани. Макар и мълчалива, присъдата на обществото е категорично осъдителна. Този етап завършва с мълчалив, но категорично заявен протест и недоволство.

Първи дава словесен израз на недоволството Калистрат козарят. На третия ден от гонитбата той се провиква с дебел глас: „Да не гониш кошутата брей! Грехота е! Остави гадината и си гледай момите, мо-ми-те..." Постъпката на Стефан получава и първата социална квалификация: тя е грях, тя е престъпление по отношение на патриархалната етика.

По-разгърнато и по-мотивирано е обвинението, което Муца Стоеничина отправя към ловеца на селската агора, заобиколена вечер от жени и момичета. Муца е защитничка на християнско-езическо начало, тя съди според нормите на този катехизис: кошута не се убива, защото „нито боде, нито хапе, нито

зло струва“ и защото в нейния образ се появява света Богородица. В тая представа са обединени ведно езическото и християнско-мистичното, тя продължава да живее в народното съзнание и вярване.

Единствен Стефан се лъчи и не вярва, нещо повече, той се надсмива на приказките, които Муца Стоеничина е говорила с тайнствен глас вечерта. Трезвото съзнание надделява, сам дете на природата, ловецът не може да възприеме кошутата инак, освен като материално осезаема. Ловното му ожесточение не се охлажда нито от предупреждението на Калистрат козаря, нито от житейско-прагматичните (гадината „нито боде, нито хапе, нито зло струва“) съображения и християнско-мистичните видения-преображения, които селската врачка Муца Стоеничина възвестява пред момите и жените в село.

След тия събития конфликтът вече е излязъл наяве; получил е общественото си озвучаване, очертани са конфликтуващите страни, персонализирани са силите вътре в самата ситуация. Обществеността е солидарна, тя е осъдила публично чрез Калистрат и Муца Стоеничина нарушителя на патриархалното право. Всички в село са развълнувани – единствен Стефан нарушителят нехае, не дава дори вид, че е засегнат от клетвите на Муца. („Мари! Онзи непрокопсаник, Цоновия син, тръгнал да гони кошутата. Ще я убива. Господ да го убие!“)

Оттук нататък изобразителната бленда на повествованието се стеснява дотам, че в нея попада единствен душевният мир на героя, който е дръзнал да се опълчи срещу селото.

В гледната точка и на разказвача е настъпила промяна: дистанцията между него и героя на моменти изчезва, така получаваме възможност да надникнем в душевния свят на Стефан.

Епизодът с Муца Стоеничина окончателно доочертава едната позиция в зародилия се конфликт. Върху нея се спряхме подробно и я анализирахме. Извън обсега на анализа обаче остана поведението на героя, дръзнал да прегази осветените от традицията и патриархално-християнския морал норми на поведение. До споменатия епизод с Муца Стоеничина поведението на Стефан остава непроменено – той не се поддава на одумките и мълчаливия психологически натиск от страна на съселяните си.

Непроменен ли остава обаче Стефан до края на повествованието?

Едно с положителност може да се твърди: че до епизода с Муца Стоеничина той е непоколебим в решението си да убие кошутата. Не му въздействат нито мълчаливият бойкот, устроен от овчарчетата и циганите дървари, нито предупреждението на Калистрат козаря, а най-малко прокобите на селската врач-

ка Муца. След вечерта, в която Стефан подслушва разговора ѝ с жените, има фрагмент, който започва с думите: „На другия ден той беше пак в планината. Смя се, като си спомни думите на Муца Стоеничина. Той пак търсеше кошутата...“, с една дума, до този момент никакви признаци на вразумяване у ловеца; той не само не се замисля върху предупрежденията на селото и Муца, но те го разсмиват. И Стефан продължава да гони кошутата.

И все пак промени настъпват: верен на своя метод, писателят постепенно натрупва детайли, които понякога остават и незабелязани от читателя; взети сами за себе си, те даже могат да изглеждат незначителни, но свързани в една верига, обединени в една цялост, със светлината на мълния разкриват главното в характера на героя.

Кои случки и събития подготвят тия промени у героя?

По време на лова мислите на Стефан започват да се раздвояват: „той мислеше ту за едната, ту за другата. Това го развеселяваше, вместо да го загрижва, и той като на подбив се питаше: „Дойна или Димана? Русата или черноката?“ Характерно за това първо разколебаване у Стефан е, че е фиксирано със смяна на гледната точка: разказвачът се превъплъщава в героя. Вътрешният монолог се води от негово собствено име. Описвайки как мислите му се раздвояват между русата Дойна и мургавата като циганка Димана, ловецът сам се упреква – „Не бива, дума съм дал – казваше си Стефан, като си спомняше пак за Дойна“. Както се вижда от цитата, посредникът разказвач е изчезнал, героят се саморазкрива чрез вътрешен монолог. Промяната в гледната точка съвсем не е случайна: тя бележи началото на съществени преобразования у него.

Веднага след епизода с раздвоението между Дойна и Димана писателят ни поднася епизода с първата среща с кошутата. Стефан я вижда до Мънастирището и целият се разтреперва, но като опитен ловец хладнокръвно вдига пушката и се прицелва в левия хълбок, там, където е сърцето. Тогава се случва онова, което го изважда от нормалното му състояние и го кара да загуби самообладанието си... В душата му се зараждат настроения, които променят характера и поведението му из основи.

Какво всъщност се случва?

Когато Стефан се премерва в левия хълбок на кошутата: „Изведнъж като че бяла мъгла се спусна пред очите му, после се изгуби и в здрача и в сиянието на залеза той пак видя кошутата, но под нея стоеше жена и я доеше. Какво да прави? Да стреля, ще убие жената. Той отпусна пушката – жената се изгуби. Насочи пак пушката, тя пак се появи. Потрети – същото. Изплашен, смаян, той скочи: кошутата беше се изгубила“.

Естествено след подобно преживяване можем да разберем какво е душевното състояние на Стефан; като проникновен психолог и вещ познавач на човешката душа Йовков обаче не бърза с душевния прелом на героя. Натура като Стефановата, малко сурова, такъв, какъвто е животът му в планината, силна физически („Усещаше се силен да събори планина"), реалист по душевна кройка, решителен и целеустремен, трудно би бил пречупен изведнъж, та дори и от преживяване като гореописаното.

Йовков очевидно си дава сметка за същността на характера му и затова не избързва. Той знае, че след това идва период на „зреене" в човешката душа, когато колебанията растат като лавина, за да пометат след себе си предишни чувства и настроения.

Стефан изживява тъкмо този мъчителен етап на люшкане от едната крайност в другата; от едно решение, продиктувано от гласа на здравия разум, до другото, алогично, несъстоятелно, което се съзнава същевременно от него, и това го озлобява срещу хората и срещу себе си.

Преживяното оставя дълбоки следи. Неслучайно следващият епизод започва с изречението: „На другия ден той не излезе от воденицата". Мислите му непрекъснато го връщат към случилото се и той търси обяснение, търси разумно подреждане на фактите, за да извлече с трезвия си ум едно трезво обяснение на видяното. Верен на своя характер, стига до единствено възможното тълкуване: „Уморен бях, мислеше си, никаква жена не е имало, трябваше да стрелям!".

Психологическото състояние на героя е подчертано от съвместяването на две гледни точки: вътрешният монолог се подлага на допълнителна обработка от страна на разказвача. Тук съвсем очевидно се предават думите на Стефан, макар формално те да се поднасят от автора – първо лице единствено число. „Уморен бях" – и веднага след тия думи разказвачът вметва своето пояснение – „мислеше си", трето лице единствено число. По този начин ние сме свидетели на отстраняване за момент на индивидуалността на героя във вътрешния монолог и замяната ѝ с думи на разказвача.

След тази търпелива психологическа подготовка промените у героя настъпват колкото по-очевидни, толкова по-убедителни: озлобява се срещу хората; озлоблението поражда желание за възмездие – започва да краде от житото, оставено за мелене във воденицата; възмездието обаче като бумеранг се връща и го застига – воденицата започва да се поврежда по-често и той с часове я поправя.

В такова състояние на душата, натиснат от несполуките, разкаянието се мярка като единствен изход от отчаянието. Мисълта му го връща при Дойна и той се отказва от решението да преследва кошутата. И тогава разказвачът съобщава: „Сърцето му се изпълваше с доброта и той връщаше обратно в торбите житото, което беше откраднал. *Работата му спореше, поправяше повреденото и воденицата тръгваше. Дъгата над вадата светваше*".

Пасажът е изключително важен: преди всичко за характеристиката на Йовковия художествен свят и мироглед. Главното в цитата е функционалната връзка между мисълта за Дойна и отказа да гони кошутата и веригата от благополучия, които настъпват след това във всекидневието. Достатъчно е да се върне в мислите си при Дойна и остави кошутата на мира, т.е. достатъчно е да се върне в лоното на християнско-патриархалната представа за нравствени ценности, за да настъпят хармонията и благополучието, да се възстанови накърнената идилия на доброто старо време. Стефан е отлъчилата се овца от стадото – на нея все още ѝ предстои да се убеди, че извън стадото не я чака нищо добро, нищо радостно. И в степента, в която съзнава заблудата си и бърза да се върне към корена, към родовата общност, в същата степен го осенява личното и материалното благополучие, индивидуалното щастие – воденицата работи без повреди, Дойна му пристава. Но това възвръщане не става нито скоро, нито лесно – душевното му състояние е лабилно, смътно, лесно податливо на промени. Когато Калистрат козарят го задява, че е пропуснал кошутата, минала покрай самата воденица, Стефан изпада в заслепение от ярост – той ту внася пушката, ту я изнася вън, за да му бъде подръка: „Мислеше ту за Дойна, ту за Димана, ту крадеше от житото, ту го връщаше назад. Воденицата ту спираше, ту тръгваше и пред нея дъгата или се изгубваше, или се явяваше отново..."

Поведението на воденицата и дъгата се превръщат в барометър за нравствените терзания на героя, едно пеещо кречетало и една дъга, изгряла над воденичната вада, са сигурен белег, че душевните хоризонти у Стефан са разведрени, че той мисли само за Дойна, че е върнал в торбите откраднатото жито и че е решил да не гони повече кошутата.

Но от това състояние очевидно героят сам не може да намери изход – потребна е външна намеса, която с ласка да възвърне в стадото заблудената овца, към корена, към родовата общност, там, където цари хармония и лично щастие. В легендата Дойна е тази, която с предаността и любовта си ще стори това. И една вечер на Петрови заговезни тя тръгва към воденицата, която със светещото си прозорче като око премигва и я мами. Тръгва с мисълта, че хората се прощават, „прегръщат

се и се целуват... Прегръщат се и се целуват". Не съзнава всичко, което върши, а по-скоро усеща, отколкото да разбира, че разстоянието се скъсява. Тя още не знае, че ще му пристане, но вътре дълбоко в себе си предусеща, че ще се случи нещо необикновено и хубаво: Дойна пристава на Стефан.

В този момент писателят сменя изобразителната бленда. И се оттегля в сферата на легендарното: „Щом прекрачиха прага, и двамата се сепнаха: чу се шум, нещо запука, разплиска се вода, кречеталото затрака. Воденицата тръгна сама".

Читателят може да бъде спокоен: щом кречеталото запява и воденицата заработва сама, със Стефан всичко е наред. Отсега нататък той няма да гони кошутата, защото тя е дошла сама във воденицата при него, няма да раздвоява мислите си между Дойна и Димана, защото тя ще бъде неотстъпно край него; няма да краде повече жито, затова пък воденицата няма да се разваля и дъгата над вадата, пъстроцветната дъга над семейното им огнище, ще грее до края на земните им дни.

В тази поанта отново се срещаме с особеност на Йовковия изобразителен стил, която още навремето Иван Мешеков точно улови и дефинира: **„...неговите образи имат характер на символи, неговите лица са идеални типове, а неговите събития – легенди, митове. Действителността той възвежда в легенда и мит, а митът, легендата възвръща към действителността"** (25, 166).

Непрекъснатата смяна на реалното с легендарното, на действителното с мита, това постоянно ходене по ръба на двете противоположни изобразителни начала в творбата е особеност, валидна изобщо за целия сборник.

И така патриархално-родовата цялост е възстановена; хармонията на онова щастливо време „отколе" е запазена. Само в него са възможни чудеса, защото хората тогава се обичат и милеят за общото благо и защото младите се вслушват в думите на старите. Непокорните провидението и съдбата вразумяват.

Ето смисъла на онова носталгично „отколе", което се отронва от перото на автора в композиционната рамка на творбата, но което той не дръзна да повтори в края – усетът му на голям художник, чувството му за художествена мяра го възпря. Поантата беше достатъчно ефектна, за да е потребна нова авторска интервенция.

Така стигаме до проблема, поставен в началото: успял ли е Йовков в намеренията си да дръпне завесата на белетристичното действие и да *остави* то само да се развива пред очите на читателите. Или пък през цялото повествование ни натрапва своето присъствие и дребнаво сочи с пръст това или онова лице, тая или оная подробност в обстановката или действието?

И ако писателят действително е „изчезнал“, тогава естествено е да се запитаме кой е поел неговите функции?

Анализът разкри действителното състояние на тия структурни взаимоотношения: авторът се появява на едно-единствено място – в началото, което изпълнява функцията на композиционна рамка, и след това се оттегля. Неговите задължения се поемат от разказвача.

Анализът на текста показва, че писателят използва богат регистър от стилно-езикови средства, за да осветли ситуацията и предаде душевното състояние на героя или пък да акцентира върху някоя негова постъпка или детайл. Той използва великолепно възможностите, които му предоставят различните позиции на изображение, смяната на повествователните ракурси. Съвместява и разединява, осветлява едновременно в два различни плана дадена постъпка или лице, незабележимо променя емоционалното си отношение: поощрява или се дистанцира от героя в зависимост от поведението му, което постига понякога само с една промяна в названието на лицето.

Наблюденията на Искра Панова (26, 219) върху строежа на Йовковата фраза показват нейната сложна конструкция. Той владее изкуството да управлява нейния ритъм и интонация. Достатъчно е например да се вгледаме по-внимателно в текста на легендата, за да се извлекат много примери.

Ето, да кажем, въвеждащото изречение, с което започва „Кошутата“:

„Ето там, гдето се спущат белите сипеи откъм Крайница, в дола – беше воденицата на дяда Цона“.

Ритъмът на изречението е забавен от особената му конструкция: от еталонната теоретическа схема за разположение на съставните му части – подлог – сказуемо, допълнение – обстоятелство, в случая няма и помен. Изречението започва с обстоятелствено пояснение за място, което, от своя страна, е пояснено двукратно чрез вметнато изречение и още едно обстоятелствено пояснение за място. Едва след натрупването на три обстоятелствени пояснения, отделени с пауза (при третото паузата по времетраене е удвоена), се появява сказуемото. По такъв начин изречението придобива ешелониран строеж – преди да се стигне до главното, читателят се заставя да преодолее странични препятствия.

Естествено е при наличието на толкова паузи, при тази барокова подредба на обстоятелствените части на фразата нейният ритъм да е забавен. А оттук и особената интонация – малко тържествена, в духа на митичния епос – приповдигнато тържествена, разлята, епически описателна.

Изобщо у Йовков първата фраза в легендите никога не е случайна. Тя е нещо като камертон, който определя цялостното интонационно звучене на всяка творба; или просто играе ролята на музикален ключ върху петолинието на белетристичната интонация. По колко различни начини звучат наистина тия първи фрази – с някаква трагична предопределеност в „Шибил"; полъха на стихийно бедствие внушава „Индже"; гласът на древен летописец звучи от началото на „През чумавото" и т.н.

Какво по същество ни съобщава писателят с първото си изречение в „Кошута"? Воденицата на дядо Цоно се намира в дола. Това е ядката, зърното, информационният заряд на изречението. Всичко останало – обстоятелствените пояснения, конкретизират нейното топографско разположение – по отношение на два ориентира – сипеите на Крайница (които, от своя страна, са определени по цвят – „белите сипеи на Крайница") и по отношение на дола. Но колкото на пръв поглед да са незначителни откъм информационно-смислово съдържание тези подробности и уточнения, в един интонационно-смислов план те са от съществено значение. В това лесно можем да се убедим, ако разместим вътре в изречението отделните части: с една дума, ако подредим изречението съгласно с граматическата норма – подлог – сказуемо – допълнение. Ето как би звучала тогава фразата:

„Воденицата на дядо Цона беше ето там в дола, гдето се спущат белите сипеи откъм Крайница".

В авторския текст не е променено абсолютно нищо – разместени са само отделните части на изречението. Следователно количеството информация е запазено, смисълът – също. И въпреки това налице е съществена промяна в ритъма на повествованието и тясно свързаната с него интонация. Епически разгърнатото и спокойно звучене в Йовковата конструкция се замества от безлично-информативно съобщение за воденицата на някой си дядо Цоно.

Йовков владее способите да въздейства върху ритъма; когато това е необходимо, той сменя такта, появява се вътрешна напрегнатост, ускорение. В такива случаи обикновено предпочита опростената конструкция, натрупване на елиптични изречения в рамките на по-големи обединения.

Проблемът за ритъма и интонацията на Йовковата фраза и въобще на прозата му е малко изследван, макар да не липсват отделни съществени наблюдения.

Въпросите, свързани със синтаксиса и морфологията на неговия език в сборника „Старопланински легенди", са намерили пространно осветление и тълкуване в редица езиковедски трудове. Езиковедите са подложили на анализ даже състава и функцията на отделни лексикални пластове в езика на легендите; например състав, произход, значение и художествената функ-

ция на турцизмите. Наблюденията очевидно са изключително полезни и интересни, но те излизат извън рамките на поставената задача.

Справедливо К. Константинов писа за неговия език: „Българската реч се преобразява изведнъж в поезия от световен мащаб“.

Сборникът „Старопланински легенди“ е населен със силни мъже и жени, хайдути и бунтовници, моми и ергени, кърджалии и овчари, млади и стари. С една дума, от него ни лъхва времето, което е вече история. А тя според знаменитата фраза на Платон е развълнуваният лик на вечността. Вълненията, които писателят изтръгна от вечността, той носеше преди това в себе си, защото носталгичният копнеж по родината, по българските поляни и планини, по българската реч, по щастливите детски дни в Жеравна трябваше да намери отдушник. Годините в Букурещ изопнаха тетивата на творческия му дух до изнемога, до физическа болка по всичко българско.

Легендите са един синтез от ония изконни качества на българина и българката, които Йовков желаеше да види в съвременниците си. Тъкмо поради това той се оттегли в миналото – там, където се подвизаваха хайдути и бунтовници, цъфтяха патриархалните отношения между хората и където единствено според него те бяха възможни.

И заради това му бе необходим жанрът *легенда* – в атмосферата на полуреалното и полуромантичното, където изчезва демаркационната линия между историческия факт и художествената измислица, той има неограничените възможности за творчески акценти, за естетически внушения – възможност да наложи своята представа за българина.

За него физическата сила и красота са понятия, които найчесто се покриват; силният физически човек е благороден, способен е на красиви жестове. Но това е само едната ос от координатната система на света, в който действат героите му; за да получим пълна представа, трябва да се прибави и още нещо: моралната ос, върху която се проецират качествата им, покритието на естетичното с етичното. Вън от етичното или против него писателят не е в състояние да открие повод за художествено пресътворяване.

В съдбата на всеки от тях съществува момент на избор, или разразяване на възмездието. Шибил трябва да избере между хайдушката клетва за вярност към другарите си и любовта към Рада; Дойна – между патриархалните представи за благоприличие и любовта си към Стефан; Индже трябва да понесе възмездието на съдбата заради едно от най-тежките престъпления – детеубийството; Тиха – заради неудържаната дума за вярност пред любимия, и т.н.

Тези силни физически и в морално отношение герои проявяват качествата си тъкмо в изпитанията; в миговете на съдбоносния избор или когато възмездието ги застига. Миговете на върховни изпитания всъщност очертават истинските им мащаби.

В скàлата за човешки и морални ценности, към която авторът ги съотнася, има само два прага – долен и горен. Колебанията предшестват момента, преди да се вземе решение – след това нищо не е в състояние да ги отклони. Защото Йовковите герои са завършени личности, изсечени от монолитни блокове, без пукнатините на раздвоението в нестабилната къснобуржоазна личност. Те бяха природни люде – в техния бит вековната връзка между природата и човека все още не беше прекъсната; в борба с нейните стихии, използвайки нейните блага, тия мъже и жени отстояваха себе си.

В „Старопланински легенди“ Йовков отреагира носталгията си по безвъзвратно отлетялото време и живот, дето всичко е било красиво и справедливо; уталожено в прости и ясни форми на отношения между хората, всичко е чисто и спокойно, движи се в руслото на една традиция, осветено от каноните на патриархалната етика. Тук писателят намира онази хармонична уравновесеност, която му липсва в съвременния живот и по която дълбоко страда.

С някакъв носталгичен унес той се пренася в онзи легендарен свят, възкресява го, за да задоволи собствената си потребност от хармония.

Чрез съдбата на отделните герои и героини ни внушава една представа за историческата съдба на българина и неговото предназначение, за връзката му с родната земя – и главно за връзката му с Балкана.

Всичко значително в историческия му живот, всичко, което през вековете го е правило българин; всичко, което го е съхранявало физически и духовно, което го е заставяло да се проявява неизменно в различни обстоятелства и превратни исторически събития, във върховни национални изпитания или лични премеждия – това е било тъкмо тази неразкъсваема връзка с Балкана. Гордата непристъпност на неговите върхове, гостоприемството на горите му, меката закръгленост на билата и резките отвеси на пропастите; сладостните мелодии на славеите и грозният грак на гарваните; безгрижният полет на пойните птички и могъщият плясък на орловите криле – всичко това по неотразим начин е моделирало българския национален характер, невидимо е вплетено в неговата същност.

Такъв, какъвто го намираме в Йовковите „Старопланински легенди“.

Съвременността

Проблемите на съвременността са били постоянен източник на атаки срещу Йовков, на обвинения от най-разнообразно естество. При това парадоксалното е, че тия, които го критикуват, са лишени от сетива, за да открият в неговото творчество реално съществуващите проблеми. Упреците са толкова упорито повтаряни, че писателят е принуден да се самозащитава и да обяснява очевадни неща, да формулира и излага своята собствена позиция по този проблем.

Така през 1930 г. пред Цено Тодоров и Сп. Казанджиев, предизвикан при разговор с художника, който обвинява писателите, че са скъсали връзките си с народа и вместо да изучават живия живот по селата и градовете, стоят по цял ден в софийските кафенета и „гледат на улицата през витрина“, Йовковата позиция е заключена в следната фраза: „Изкуството е нещо друго; то има свои средства за свои цели; то трябва да достави една особена радост – все едно какво рисува. Тази радост не иде нито от характера, нито от съвременността на темата или проблемата на художественото произведение“ (8, 38). И понататък писателят посочва, че е живял повече от 30 години на село и с него е свързан целият му творчески свят и едва ли сега е възможно да го промени и да се преустроява върху друг житейски терен.

Както се вижда от приведеното изказване на Йовков, факторите, определящи съвременното звучене на една творба, следва да се търсят на първо място в задачите, които си поставя изкуството: „да доставя една особена радост“; и на второ място – от характера, от индивидуалните особености и предпочитания на самия творец, което намира блестящо потвърждение в собствената художествена практика на писателя.

„Жетварят“ (1920–1930)

Останал сам във Варна, продължава да работи над **„Жетварят“**, очевидно е вече в доста напреднал стадий, защото в писмото си от 29 септември до Гр. Василев му съобщава, че е пратил ръкописа за печат на стария си издател, въпреки получения аванс и обещанието, което е дал преди това на Ал. Паскалев.

Темата и сюжетът на повестта са нови: предмет на изображение е вече селото с неговите конфликти – социални и нрав-

ствено-психологически, – с неговия бит и герои. Налага се следователно един доста рязък преход: от баталната проза до повест за мирновременния селски живот.

Навярно труден ще да е бил този преход; преди всичко той предполага опресняване на знанията върху българското село; близо десетилетие, откакто го е напуснал, а войните и първата окупация на Добруджа са променили много неговия облик. Затова търси да съпостави своите наблюдения и впечатления с чужди в няколко посоки. Интересува се например дали сцената, в която селяните виждат за първи път новата икона, нарисувана от самоука дядо Недко, е правдоподобна. Или по-точно, реакцията на селяните при срещата с една творба на изкуството, каквато „несъмнено е иконата „Исус сред зрелите жита". Авторът дири начин да провери възможно ли е изкуството да въздейства така, както той го е предал в сцената: "В първия неделен ден новата икона беше поставена в черква, отдясно на царските двери. Златният венец блещеше като слънце над узрелите ниви, из които вървеше Исус. Имаше много богомолци. Малцина само запитаха защо новата икона не беше изписана по стария и неизменен образец, тъй добре познат на всички. Благоговейно и с нескривано вълнение мъже и жени струваха дълбоки метани, кръстеха се и дигаха очи към тоя чуден образ, който извираше из глъбините на собствените им души. След черковния разпус, мнозина се спряха да разгледат по-добре иконата".

Може ли простият народ да съзерцава с подобен унес, да се вълнува така дълбоко и искрено от художествената творба? Едва когато Желяз Янков с примери от своя собствен опит го убеждава в правдоподобието на сцената, едва тогава авторът се успокоява и даже излага допълнителни съображения в нейна подкрепа.

Допълнителен опит белетристът търси и в още една област – иконописството. Очевидно специални познания му липсват, но, както винаги, държи да бъде точен, дори и в подробностите. Обръща се към Ганчо Ст. Пашев, който по това време е гимназиален учител във Варна, а по-късно професор по нравствено богословие. Първият въпрос е за традициите и иконописните школи у нас. Макар и без специална подготовка по интересуващия го въпрос, той е натрупал предварително толкова познания, че Ганчо Ст. Пашев не го въвежда тепърва в материята, а само му помага да свери собствените си знания с неговите.

Вторият въпрос се отнася до образите на двамата свещеници – поп Стефан и поп Дочо. Отново му е потребен чуждият опит. Но в случая възниква непредвидено затруднение: оказва се, че прототипът на поп Стефан е баща на приятеля му, човек с

висше духовно образование, с широки интереси, известен с грижите, които полага за своето паство. А в повестта поп Стефан е свещеник с по-нисък образователен ценз и култура. Настъпва момент на колебание, той даже е склонен да промени името, за да не злепостави прототипа. Но в края на краищата повестта излиза без такава промяна, а приятелят му не се засяга, защото се занимава с психология на творчеството и знае, че авторът има право на избор.

Особено оживен е разговорът около прелома, настъпил у Гроздан, след случката в църквата: открадването на златния венец, случайното одраскване и капките кръв върху челото на Христа, Йовков се вълнува от въпроса за факторите, които мотивират прелома у героя – не би желал той да се извършва само на религиозна основа. Ганчо Ст. Пашев привежда редица доводи, позволяващи и такова обяснение – чисто верско. Но авторът е непреклонен – държи специално за читателя да става ясно откъде е дошла кръвта върху образа на Христос, и следователно преломът у Гроздан да се извършва върху морално-психологическа основа. По този повод приятелят му с леко огорчение отбелязва в спомена си, че Йовков упорито следва своя път и във второто издание с нищо не променя „веднъж създадената основа на развиващия се процес в душата на Гроздан“.

В сблъсъка между двата възгледа за прелома веднага проличават широтата и реализмът на Йовков. Всяко изместване върху плоскостта на религиозното би означавало да се стесни базата за художествени обобщения и което е по-съществено – да влезе в противоречие с реалистичния метод на изображение. Ако писателят се бе поддал на външните внушения, в най-добрия случай би се получила повест, която сп. „Духовна култура“ с готовност би напечатало. А от страниците на духовния печат ще се посипят похвали и възторжени рецензии. После откъси ще влезнат в учебниците по вероучение.

Подобна перспектива едва ли би съблазнила творец с изградени представи за предназначението на изкуството. Най-малко тя би примамила Йовков, за когото изкуството беше синоним на истина, красота и морал. Концесии на лъжата, даже и тогава, когато тя е красива, не правеше. Не ги направи и този път.

Пред Сп. Казанджиев писателят споделя, че повестта била писана „още преди войните, през даскалските години на село“. И след Първата световна война, без преработки я издава. Всички данни обаче говорят, че Йовков започва да я пише в края на 1918 г., след сватбата в дома на своята съпруга. Разговорите с Желяз Янков и Ганчо Ст. Пашев са през 1919 г. Очевидно по някакви съображения, може би за да извини пред Казанджиев недостатъците в първото издание, посочва по-ранна датировка.

След десет години, когато се заема с преработката, той вижда всичките ѝ несъвършенства: езикът звучи твърде книжно, недостатъчно изразителен, пълен с русизми, при това не само в лексиката, но и в постройката на фразата, претрупан с прилагателни и определения, които взаимно се неутрализират; ефектът е разчетен не върху вътрешната изразителност на езика, а произтича от граматическите му свойства. Или както синтетично формулира своята мисъл: „Повече казано, а не действително изразено: фраза, а не израз".

Друг „органически недостатък", останал неотстранен и във второто издание, открива във факта, че в повестта липсва любовна интрига. Наистина след преработката въвежда два-три женски образа, но това не е в състояние да компенсира „органическия недостатък".

В критическите си автопреценки Йовков обаче посочва обективно и достойнствата на първото издание: още тогава е могъл да нарисува пълна картина на селския бит. Новата редакция му коства много усилия, защото е трябвало да се съобразява с редица изисквания: да се вмъкнат новите сцени, лица и диалози по такъв начин, че да не се чувстват като чужди. Когато работата приключва, изказва задоволството си, че главната идея, основното идейно-художествено внушение става съвсем ясно. „А тази идея – казва Йовков на приятеля си – е отношението на селянина към земята и труда и това отношение и тоя труд като извор на всички негови духовни качества и прояви – на първо място религиозността" (8, 20).

Така авторът уточнява основната идея на своята творба, което в никакъв случай не ни задължава с нищо. Защото азбучна истина е, че произведението на изкуството е винаги по-богато, с по-широк спектър на внушения от ония, които писателят е възнамерявал да вложи в текста. „Жетварят" е поредната илюстрация на споменатата аксиома.

Творбата повествува за живота в село Люляково, върху сюжетната територия на която се изследват битът, социалните и нравствените конфликти, психологията на героите; изследват се светлите и тъмните сили, изначало заложени в душата на българския селянин.

Разказът започва с една сцена в кръчмата на Къня, където си дават среща главните герои Гроздан и Вълчан Дуков. Около тях се заплита фабулата и избухва централният конфликт. По социалното си положение те принадлежат към две различни групировки в Люляково: Гроздан – средно заможен селски стопанин, Вълчан Дуков – най-богатият чорбаджия в селото. Още тук са заложени реалните предпоставки на конфликта. Но писателят не спира само до социалните първопричини, за него те

са недостатъчни, затова търси мотиви и в характерите на двамата, в политическия и духовния климат на времето.

Свадата пламва по Димитровден, празника, на който: „господарите са слуги – а слугите – господари“. Гроздан притежава силно развито чувство за социална справедливост: всичко у него се бунтува, когато се сблъсква на всяка крачка с чорбаджийската безцеремонност при ограбването на селяните. Той се застъпва за справедливото искане на дядо Петър и то довежда до конфликта: между него и Вълчан се разменят обиди, в кръчмата отеква плесница, която Гроздан удря на стария чорбаджия.

Както се вижда, в основата на сблъсъка лежат реални социални причинители, разтърсващи недрата на българското село от края на 80-те години и началото на XX век. Авторът е съвременник и очевидец на големите селски бунтове в Добруджа – Шабла и Дуранкулак. Така че социална чувствителност не може да му се откаже.

От друга страна, в повествованието срещаме и един герой – учителя Радулов, който иде с нови идеи за устройството на обществото, с убеждението и вярата в преобразяващата сила на социализма. Наистина като художествен образ Радулов е твърде схематичен, повече е резоньор на своите идеи, отколкото жив и пластичен герой. Но по-същественото е, че реалистът Йовков е останал верен на жизнената правда: от идейната панорама на епохата не изключи представителя на социалистическите идеи. При това Радулов не е само статичен фигурант в развитието на фабулата, но активно въздейства върху Гроздан чрез своите идеи и преценки. Даже нещо повече, чрез този образ се решава основният нравствено-религиозен проблем в повестта. В Люляково се основава и спестовно кооперативно дружество по подбуждение на поп Дочо. Някога сам Йовков основа Райфайзенова каса в Красен, така че познава изтънко трудностите, организационните форми и злоупотребите с тях. Следователно отново се натъкваме на същата реалистична първооснова, върху която почива повествованието. В момента обаче, когато писателят се докосне до социалната природа на явленията, т.е. когато се налага дисекцията им, тя по принцип се подменя с нравствено-психологическа или пантеистична.

Ето например какви са „обясненията“ за трудностите в работата на дружеството: „Нравствената основа на такова едно дружество трябваше да бъде преди всичко в сговора и взаимната помощ. А тъкмо тия добродетели липсваха на люляковчани“. Ползата и целта са ясни, но трудно е селяните да победят в себе си недоверието, ежбите, онези сили, които ги разединяват, настройват един срещу друг, вместо да ги сплотяват за обща работа. И в същото време авторът не пропуска да забележи, че могъществото на Вълчан се почувствало и в дружеството.

Върху същата морално-психологическа основа се разрешава и централният конфликт: между Гроздан и Вълчан. След като ловкият и безскрупулен чорбаджия с помощта на хитър адвокат отнема нивите на Гроздан, а той му отмъщава по всевъзможни начини, в края на повестта двамата герои се срещат при по-особени обстоятелства. С риск на живота си Гроздан спасява своя заклет враг от явна смърт. По-късно, на смъртния си одър Вълчан заклева синовете си да върнат нивите, които му е отнел с измама. И така социалният по същество конфликт получава в повестта моралното си разрешение. Злото е наказано, доброто начало тържествува. След жеста на Вълчан морално застрашеният герой се преражда: записва се в дружеството, престава да пие, скъсва връзките с бившите си другари, подарява нов златен венец за иконата в черквата и като корона на всички тия добродетелни превращения – купува волове и започва праведен живот.

Изправен пред узрялата нива, рано при изгрев слънце, преминал през всички превратности на живота – през кражби, палежи, пиянство, – най-после се добира до спасителния бряг; земята и трудът – ето истинското име на спасението. В религиозното съзнание на героя те се идентифицират с образа на Исус, възправен върху необозримото море на узрелите ниви: „Обкръжен от лъчите на слънцето, които сплитаха около него огромен златен венец, сред узрелите ниви пристъпваше Исус, замислен и благославящ...“

Освен решението на сюжетния конфликт в срещата между Радулов и Райна авторът ни поднася и своето решение на същия проблем: отношението на селянина към труда и земята. Според автора те са първоизворът на всички добродетели, нравственият филтър, който пречиства пороците, поквата, греховността. Сама по себе си тази концепция не е нова за нашата национална литература: още народниците изобразиха целебната им сила. Новият момент в Йовковото тълкуване на този стар проблем е идентифицирането на земеделския труд с религиозното чувство.

Божественото, природата и човекът са разностранни проявления на една и съща ентелехия. Както се вижда, и във философските си възгледи той не е оригинален: пред нас е късен вариант на пантеизма. Тъкмо философската тема на „Жетварят“ е най-уязвимата страна на произведението, защото, тръгвайки от нея, писателят прави неуспешни опити да ни убеди в религиозността на българския селянин, да ни внуши, че единственият спасителен път за българското село е религията. Извод, който влиза в крещящо противоречие с обективния смисъл на реалистичното изображение. В религиозността на селянина той видя и посочи средство да се избягват стълкновенията и конфликтите, раздиращи българското село; в неговото

схващане само умиротворяващата дейност на църквата е верният изход от всеобщия упадък и развала на нравите. Неслучайно единствените положителни образи в повестта са двамата свещеници в Люляково; чрез тях писателят защитава своята позитивна теза.

Наистина трудно защитима теза.

Защото нито в далечното историческо минало, а още по-малко в настоящето можеха да се намерят доводи в нейна полза.

За щастие авторското обяснение не изчерпва художествената стойност на повестта: като във всяко истинско произведение на изкуството жизнените наблюдения, природните картини, сцените из селския труд и бит са предадени с вдъхновение и майсторство. Психологическите му портрети с някои изключения са убедителни, издават вещото око на познавач и проникновен тълкувател. Богатството на конкретното изображение поставя под съмнение идеята за религиозността като първоизвор на всички духовни качества и прояви у българския селянин.

И още нещо: в диалога между двамата учители, Райна от село Загорци и Радулов от Люляково, откриваме изповед на писателя от времето, когато е бил учител. Наближава краят на учебната година. Райна се готви да отиде в София; във връзка с предстоящото ѝ заминаване Радулов развива своите възгледи за предназначението на човека, за отношението между труд и човек: „Природата и човекът – това е едно и също нещо. Изправиш се, да речем пред нивата, която си изорал – и това не е само пръст, а живо нещо, нещо добро и благосклонно, което разбира и приема труда ти. И тъй е и когато нивата изкласи, когато и тя се радва по своему, тъй е и когато – не дай боже – я очука град. Радостта на земята е твоя радост, мъката ѝ – твоя мъка. Ей това е то живот. Да ходиш по света? Да се учиш? Защо? – Стой си, дето си се родил, и си живей, както бог те е научил. Живей тъй, че когато подигнеш очите си, да виждаш звездите, а вятърът да лъха лицето ти. Живей, както живеят тревите. И умри като тях. Като една трева, която пониква, цъфва, и най-после изсъхва и се стопява в същата тая земя, от която се е родила. Това е то! Това е всичкото...“

Доста странна философия в устата на един социалист, комуто следва да са известни законите на общественото развитие. Девизът да живеем като тревите е несъстоятелен най-малко по две причини: още скотовъдните племена го опровергаха като противоречащ на потребностите на самия живот и защото този принцип е отрицание на обществено-историческия процес.

За щастие художественото осъществяване на авторските идеи далеч надхвърля първоначалните намерения, което в последна сметка осигури траен живот на творбата.

„Песента на колелетата“ (1926)

Книгата съдържа само пет прозаически творби, твърде разнородни като сюжет и проблематика. Ако новелата „Последна радост“ е равносметка, уравнителна черта върху темата за войната, то останалите четири третират сюжети и проблеми от живота на голямата равнина. Началникът на пощенската станция Боянов, захвърлен в забравено крайгранично селище, състарен и съсипан от неволи, изпитва трескава жажда за живот, удоволствия и радости, които са му отказани досега. Случаят довежда една вечер семейство Лозеви с дъщеря им Вера. Само тая вечер прекарва Боянов със семейството, но тя ще запълни оттук нататък изцяло неговите мисли и мечти. Всъщност Боянов става жертва на потребността от обикновено човешко щастие, което замества с мечти. Оттук и заглавието на разказа – „Мечтател“.

Дядо Давид, макар и митничарски стражар в Али-Анифе, също върши пощенска работа – два пъти в седмицата отива в града за пощата. Ето защо и селяните са го нарекли дядо Давид Пощата.

Героят на разказа е последният мохикан от едно минало, което носи в себе си и в което живее. Сам авторът пише: „В много неща миналото живееше у дядо Давида“. И когато настоящето започва с безпощадна последователност да къса нишките, свързващи го с миналото, заедно с него трябва да си отиде и дядо Давид. Краят му е неизбежен, както и на времето, към което принадлежи.

Боянов и дядо Давид физически присъстват в една чужда за тях действителност: истинският живот на Боянов е в света на мечтите, а на дядо Давид – в миналото. Безпочвеници и двамата, те са отречени от могъщия поток на живия живот. Ето защо ги постига еднаква участ.

Съвършено различна е проблематиката на останалите две творби в книгата – „Съд“ и „Песента на колелетата“. В тях художникът за първи път се замисля върху красотата и нейното място в живота на хората.

Темата не беше нова за българската национална литература: преди него Пенчо Славейков беше създал поемата си „Фрина“. Гордата атинска хетера е изправена пред публичен съд за потъпкани морални норми; разярената тълпа иска нейната смърт. В тоя миг Фрина отмята хитона си и застава нага пред съдиите и тълпата. Съвършенството на нейните форми покорява в рав-

на степен и народното множество, и строгите съдии. Тогава Хиперид се обръща към присъстващите с думите:

...На вас туй дивно тяло
не вее ли небесно откровенье!

И ако само преди миг тълпата е виката „Смърт!“, сега, докосната от магията на хубостта, тя неистово крещи: „Да живее Фрина!“.

За Пенчо Славейков обаче красотата беше проблем естетически, категория от немската естетика, философско понятие.

Йовков пристъпи към красотата като художник: превъплътил я в човешки образи и съдби, в цял един художествен свят.

И още нещо: пръв обгърна диалектическата ѝ природа и я изобрази като сила с два знака – съзидателен и разрушителен.

Мустафа Ешреф Токмакчията и Сафет-Мола дават неверни показания пред съда, пленени от красотата на Маринината дъщеря и спомена за нейната майка. Те и двамата са познавали тази „силна и властна жена, чиято страст имаше девствеността на целина, а любовта ѝ – чистотата на добродетел“. За тях красотата е въплътена в образа на жена, далеч са те, твърде далеч от платоническата представа за хубостта. Ето защо Сали Яшар е антиподът им: той не само има сетива за красотата около себе си, но сам е неин съзидател. Прост ковач и изкусен майстор на каруци, непрекъснато се измъчва от желанието да стори някакво голямо добро, себап на хората, и все не може да реши какво да бъде то. След болестта си, като гледа с умиление лудориите и детските прищевки на дъщеря си, неговата мисъл за първи път се спира изненадана: та отговорът на въпросите, които толкова дълго са го мъчили, бил съвсем прост, а той е бил сляп, за да не го разбере: „Не, с много неща можеше да дари бог някого, но няма по-голям дар от хубостта“. Чрез хубостта на дъщеря си Сали Уста се докосва до смисъла на красотата изобщо – тя е божи дар; а чрез думите на Джапар проумява смисъла на своето собствено дело. „Каруците, дето ги правиш, себап са“. Затова на другия ден в ковачницата, подпрял се на чука, той шепне: „Аз съм бил сляп, аз съм бил глупав! Каква чешма и какви мостове искам да правя. Себап! Има ли по-голям себап от тоя, който правя. Каруци трябва да правя аз, каруци!“, така в края на разказа Йовковият герой намира истинското си предназначение в живота и заедно с това предназначение на хората: да творят красота около себе си и за другите; защото тя ни прави по-добри, по-човечни и щастли-

ви; и защото красотата е божи дар и чрез нея се съприкосновяваме с божественото, нетленното, вечното.

Следователно чрез герой като Сали Яшар писателят тълкува красотата в нравствено-естетически план: отсега нататък красивото става неделима съставка на доброто; *хубав* в света на писателя означава *добър*, и обратното – *добър* значи *хубав*.

Когато книгата излиза, критиката реагира твърде вяло – почти липсват рецензии и отзиви от по-значителни критици; сборникът минава някак незабелязан и неоценен. Едва по-късно Вл. Василев в поредицата си „От 1920 до днес", в статията, посветена на Йовков (28, 185–193), оценява и тая книга. „Всички герои в „Последна радост" – пише той – са мечтатели. Разлени са в някаква широка нега и живеят вън от реалността, макар с цялото си битие да са в нея. Те са в плен на някакъв копнеж" (28–192). Според него копнежът парализира тяхната активност, прави ги играчка на живота.

Основата, върху която Йовковите герои от сборника се обединяват, е още по-широка. Те всички без изключение са синове на равнината. И следователно към психологическата предпоставка се прибавя и една локално географска. Всеки от тях е белязан от копнежа по красотата в природата, у човека и човешките отношения; героите улавят и най-нежните и незабележими отсенки в промяната на равнинния пейзаж, всички ония тънки преходи, през които преминава настъпването на нощта в равнината. Ето един много характерен момент: „Малко по-късно Сали Яшар стоеше пак на пейката, изненадан от промяната, която се беше извършила: полето беше почерняло, там нищо вече не се виждаше, а над хоризонта, сред раздиплените мъгли от праха беше се спряла луната, голяма и червена като нагорещено желязо".

Години след като излиза книгата, Никола Г. Данчов ще опише колоритно впечатлението си от първото ѝ четене: „Нека си призная – пише Данчов, – тогава съвсем малко познавах Йовковите работи. Лично с него се бях запознал през 1922 г. в Букурещ, гдето той имаше служба в нашата легация, но като писател го знаех само по случайно и набързо срещаните тук-таме негови военни разкази. И сега – каква дълбока изненада! Отдавна една книга не беше ме тъй улавяла и отнасяла. Един трепет се носеше в гърдите ми – съвсем тих, но много дълбок и властен... И другите разкази в тази книга на Йовкова – **в тази българска книга** – бяха все тъй хубави, все много хубави! И никоя от работите на Йовков след това не пропущах вече аз" (29, 2).

„Последна радост" е кръстопътна книга; в нея са събрани завършекът на един етап в прозата на писателя и началото на нов; по нейните страници проехтяват последните гърмежи от войната и ни лъхва ведрината на мирното поле, закопняло за

труда на орачите, копачите и жетварите. Отсега нататък авторът ще трябва да търси нови сюжети, конфликти и герои или нови страни и проблеми в тяхното всекидневие. В този смисъл сборникът се оказа симптоматичен в редица насоки: определи координатите на Йовковия художествен свят, дето етичното и естетичното се оказаха неразделими; а явленията и персонажите разкриват истинската си същност и смисъл, потопени в атмосферата на традиционната добродетелност и красота.

Неслучайно в „Песента на колелетата" Сали Яшар изрича сентенции, които могат с основание да се поставят като епиграф върху цялото следващо творчество на Йовков; от тая книга нататък авторът и неговите герои виждат всичко през една нравствено-естетична призма!

Прав е Сали Яшар: „С много неща можеше да дари бог някого, но няма по-голям дар от хубостта".

„Вечери в Антимовския хан" (1928)

„Вечери в Антимовския хан" приживе е може би най-онеправданата от критиката Йовкова книга; просто защото случайността пожела тя да излезе от печат непосредствено след „Старопланински легенди" (1927) и няколко месеца преди премиерата на първата му драма – „Албена", 19 март 1929 г.

Още не е отшумял възторгът на литературната ни общественост, още не са стихнали френетичните овации след легендите и писателят им поднася своите Антимовски вечери. Не стига това, но без всякакъв преход, без да даде възможност на критиците и почитателите си да отдъхнат, им предлага и първата си драма. След премиерата на „Албена" пламват полемики, избуяват страсти, вдига се критическа пушилка, в резултат на което една от най-йовковските книги минава почти незабелязана. Критическата реакция е вяла, може би само читателите с искрено внимание са разгръщали нейните страници. Единствен Ив. Мешеков е на височината на литературното явление. Инак трябва да минат 4–5 години, за да се появят оценките, които сборникът заслужава – на Г. Цанев и по-късно на Вл. Василев.

Вл. Василев писа, че ако легендите са най-поетичната книга на писателя, то „Вечери в Антимовския хан" е най-мъдрата. Подобен род определения са много ефектни и в същото време удобни, защото не изискват доказателства: те или се приемат на доверие, или – не!

Струва ми се, че към горното определение имаме всички основания да прибавим: тя е и първата му добруджанска книга.

„Вечери в Антимовския хан“ е носталгична творба. Ако е вярно това, което пише Хенри Джеймз, че в живота и творчеството на всеки творец има един мотив, скрит под видимостта на материалното, мотив, който е съкровената му тайна, тогава това в най-голяма степен се отнася за „Вечерите“.

Кой е той?

Това е мотивът за първичните неща в живота – земята, слънцето, небето, животните, природата, за изчезващата естествена връзка между тях и хората, факт, който го изпълва с непреодолима носталгия. Защото показва вечността на първите и преходността на човешките дела, амбиции, страсти. В този смисъл книгата на Йовков поставя и третира общочовешки мотиви и проблеми.

Открива се с цикъл разкази за един добруджански хан и неговите обитатели. Ханът е мястото, където героите се събират, сякаш за да предоставят на писателя възможността да ни ги представи и ни запознае, а чрез техните съдби да ни въвлече в живота на тази древна земя Добруджа. Ханът не е наблюдателница, от която той съзерцава равнината и своите персонажи, а сцена, дето се разиграват драми и разрешават конфликти. Героите сами се качват и я напускат временно или завинаги като учителя Палазов и Витан Чауш или като дядо Моско.

Ханът, както пише авторът, не е само на кръстопът, а място, където се пресичат много пътища – в сърцето на Добруджа, ветровито кръстовище на историята, прекосявано от племена и народи, някои неуспели да ни съобщят дори името си. Останала е само земята и слънцето като предупреждение за преходността на земните човешки дела. И толкова по-силно усещаме всичко това, защото, когато Йовков пише тази книга, Добруджа я няма върху картата на България. А той бе устроен така, че тъкмо в мигове на най-тежка мъка се връщаше към себе си и намираше сили да създаде своите книги.

След цикъла за Антимовския хан са поместени още девет разказа, несвързани помежду си с общи герои или място на сюжетно действие.

Ситуацията се променя коренно: докато в цикъла персонажите сами прииждаха от добруджанските села и чифлици, в разказите авторът напуска приятната хладина на ханджийската кръчма и тръгва да ги търси сам из равнината. Така книгата е композирана като цяло, изградено от две органически съставки: цикъла и деветте разказа. Тая структура позволява два подхода към мотива за равнината и нейните хора – между стените на Антимовския хан, в кръчмата, където времето е спряло във вечната дрямка на Калмука и където от събитията достига само ехо или пък се възкресяват чрез спомените на участниците. Пред-

ставите, които получаваме, са косвени. Изображението е отвътре, от хана към равнината и нейните хора. Докато при разказите повествователят е пряк свидетел, намира се там, където са героите му и където се извършва събитието. Както се вижда, различията са в позицията, от която авторът разказвач ни поднася своите наблюдения и описания, а не в тематиката и проблематиката на книгата. Мотивът е един – погледите са два.

Временно-пространствените координати на сборника се бележат от два първични елемента: от небето и земята на Добруджа. В този „отрязък" се развиват всички събития, драми, срещи и разминавания на Йовковите герои, отекват изстрели и взривове, които вземат човешки жертви, пожар унищожава хана и разгонва посетителите му, селски бедняци търсят под добруджанския небосвод бялата лястовица, срещат се човекът с дивия звяр и човекът, превърнат от алчността в звяр, хора, извършили грях или измамили ближния си, хора, понесли мъката от сполетялата ги беда.

И целият този свят, населен от хора и животни, е белязан от голямата носталгия по първичната и девствена красота на природата, по естествените връзки на човека с нея, по стара Добруджа, „скотовъдска, не земеделска Добруджа", за която Йовков възнамеряваше да напише разкази или повест. В книгата ще срещнем един свят, който си отива, обречен на гибел, както и новия, идващ, за да го помете и изпрати в небитието. Земеделска Добруджа от 1894 г. казваше своето „не" на скотовъдска.

Йовков тъгуваше не само по девствения вид на равнината, която по онова далечно време изглежда като същинска степ, с хергелета, с борбите на жребци, а и по моралните добродетели на скотовъдска Добруджа. В тази книга той за първи път изписа скрижалите на своя идеен и естетически свят, своето гражданско и художническо кредо. Убеден беше, че материалното няма да донесе щастие на човека, затова му противопостави духовното, ония морални сили, които го моделират като разумно същество, спасяват го от духовна и физическа деградация. Човешкото око е ненаситно, алчността не познава граници – тя не носи и не е донесла никому щастие. Тази истина осъзнава майката и в миговете преди смъртта не съобщава скритото имане, защото, спечелено с насилие и престъпление, то причинява нещастие. Възмездието никога не закъснява – застига и Сенебирските братя.

На алчността и насилието писателят противопостави труда, близостта до природата; общуването с нея прави хората здрави, красиви, отношенията им – прости и ясни. В благословения от Бога труд, сред пазвата на природата те са езически жизнерадостни и мъдри. Тъкмо между труда и природата е точката

на равновесие, там, където идат в покой човешките амбиции, стремежи и потребности от жадуваното земно щастие.

Героите от Антимовския хан не са опазени от социалните, нравствените и човешките страдания. Йовков е реалист и даже само поради тая причина не може да си затвори очите пред човешкото страдание, откъдето и да идва. Всяка среща с него отеква в чувствителното сърце на хуманиста, за да се родят разкази като „По жицата“ и „Другоселец“, в които писателят извиси болката си до вопъл за всички хора по земята.

Неслучайно Николай Лилиев писа, че „По жицата“ е „разказ, който би красил антологиите в литератури, много по-богати от нашата“ (30, 130).

Йовков дълбоко преживява и усеща страданието на животното: и не може да остане безразличен към него. В страданието човекът и животното бяха равни, но невинаги еднакво безсилни. Единствен Илия Дочкин прочита в черното око на кобилката „нещо жално, почти човешко“, което всъщност е копнежът по простора на равнината, по родното хергеле, по утринната свежест на полето. В това око героят улавя цялата мъка, притаила се там, защото самият я носи в себе си. Мъка-копнеж по едрите звезди, по песента на щурците, по свежия мирис на зелената трева. В полето край Николчовия чифлик Илия Дочкин лекува не толкова болната кобилка, колкото себе си, задоволява потребността си от живо езическо съприкосновение с природата и нейната целебна сила.

В езическия храм на Сарандовица се признава само един култ – хубостта, красотата. И всички посветени му правят нескончаеми виноизлияния. Красотата в техните представи не е абстрактно понятие, а жива, физически осезаема реалност, която стои зад кръчмарския тезгях, „хубава, силна жена с черни очи, с извити вежди“ и все усмихната. Това не е плътска любов, а радост, която хубавата жена излъчва около себе си, привлича като магнит примитивните селски души. Красотата се възвисява до сила, поставена от писателя над моралните норми на обществото: тя е божи дар и няма земни мерки за нея. Стои над добро и зло. За девствената психика на героите тя е магия, покоряваща душите със силата на хипноза.

Пръв в нашата литература обаче Йовков разкри диалектиката на красотата: една сила, в която се срещат съзиданието с разрухата, животът със смъртта, щастието със скръбта. От Сали Яшар до Сарандовица, от Албена до Боряна – ето полюсите, дето тя се осъществява. Йовков превърна женската хубост в езически култ, пред който се прекланят героите му. Греховни или добродетелни, сеещи гибел или съзидание, всички са белязани с хубост, поставяща ги над другите. Земните мерки не

прилягат за техните постъпки. Даже и тогава, когато грехът тежи на съвестта им, хубостта стопява ожесточението в простите души и го заменя с прошката на възхищението и преклонението – „Грешна беше тая жена, но беше хубава“.

„Вечери в Антимовския хан“ е шедьовър, изтъкан от носталгия по една Добруджа, която си отиваше заедно с целия си патриархален бит, морал и хора; но заедно с това ясновидско предусещане за гибелните последици от прекъснатата връзка с природата Йовков долови тая тенденция още в нейния зародиш, тогава, когато единици си дават сметка за посоката на бъдещото развитие. Затова носталгията не беше само по „първобитното патриархално време“, както писа Иван Мешеков, а преди всичко по прекъснатите връзки с прамайката природа, по нарушените от съвременната цивилизация биологически потребности.

Йовков предусети драмите, които предстояха, след като човекът се отчужди от природата: драмите на милиони хора, затворени в бетонните плочи на апартаментните им килии. Тъкмо с това прозрение-предупреждение „Вечерите“ и сега са актуални и съзвучни с мислите и вълненията на човека от съвременната техническа цивилизация. По такъв начин той откри за нашата национална литература една тема със стратегическа валидност.

„Вечерите“ е творба на хуманист, болеещ за целия свят, за бъдещето на всички хора по земята.

Светлината на Антимовския хан разпръсква не само мастилото на мрака от добруджанското поле, но озари нови пътища за българската белетристика, дето се срещнаха националното с общочовешкото.

Светлината на Антимовския хан беше толкова ярка, наситена, заслепяваща, че не позволи на съвременниците да съзрат новите посоки, които писателят разкри за българската литература. Но откритието беше направено, трябваше само време, за да бъде оценено и оползотворено.

Антимовският хан се извиси до символ, превърна се в мит и хералдически знак на добруджанската земя и нейните обитатели. Поети, журналисти, обикновени хора от народа, съвременници и почитатели на писателя се втурнаха да търсят каменните основи, останали след пожара.

Всуе!

Ако би бил жив, авторът би повторил думите, казани при друг подобен повод: „Вятър! Нищо подобно! Такъв хан не съществува!“. Един съвременен писател находчиво сложи край на тази археологическа треска, на тази жажда за автентичност с думите: „Тоя Антимовски хан съществува у всекиго от нас“ (31, 384).

„Женско сърце“ (1935)

В прозата – въплътила част от света на Йовков, тържествуват нравственото и красивото. Или по-вярно е да кажем: тържествува единство, изградено от тия две начала.

След четири драми и първия роман той отново се връща към късата белетристична форма и за невероятно кратък срок отпечатва творби, които по-късно събра и издаде в самостоятелни книги – „Женско сърце“ (1935) и „Ако можеха да говорят“ (1936). Те спокойно биха могли да съставляват творческия принос на един писател за цял живот. През есента на своята творческа и житейска зрелост той ги написа за по-малко от две години.

Това са книги на възнаградената творческа всеотдайност, запълнени от първата до последната страница с любовта му към Добруджа и нейните хора, книги, в които под магията на писателското въображение и слово един свят, отишъл си вече от живота, възкръсваше, за да ни направи по-добри и света – по-красив.

Огънят беше унищожил Антимовския хан, само каменните основи на зидовете му стърчаха като страшни свидетели за драмата на неговите обитатели. Но пепелта от пожара пареше сърцето и напомняше, че остава една легенда.

В равнината, сякаш последни стражи на миналото, стояха постройките на чифлиците. Все още скриптеше кладенчовото колело, задвижвано от бялата алаша, все още във вечерната дрезгавина се чуваха мученето на воловете и хлопатарите на овцете. Все още из простора на равнината отекваше глухо тропотът от хергелята. Добруджа скотовъдска отдавна си беше отишла, но продължаваше да живее в спомените му, да тревожи неговите сънища и въображение. Затова той не можеше да не напише тия две книги за Добруджа.

Един критик нарече разказите от сборника „Женско сърце“ „първично български“. Изчистени от примесите на книжовните навеи, те тежат като самородни късове злато в съкровищницата на словесното ни изкуство.

Авторът се е потопил в света на чистите духовни стойности: героите живеят своя действителен живот, осъществяват се като хора в деликатната област на човешките взаимоотношения.

Ако се вгледаме в подредбата на разказите, лесно ще открием границите на този свят, означени от заглавията на първия и на последния разказ: от „Серафим“, с който се открива книгата и в християнската митология означава шестокрил ангел, до последния разказ – „Грешница“. С една дума, авторът из-

следва проявите на своите герои, заключени между нравствения живот и грехопадението. В окуляра на писателския интерес попадат душевният макрокосмос на човека и закономерностите, на които се подчинява той. В жеста на Серафим е поднесена не толкова художествена илюстрация на християнската максима за двете ризи, колкото пример за нравствен героизъм, извисяване и самоотричане от блага, жизнено потребни за самия герой. С отказа от материалната придобивка Серафим надмогва преходното, осигурява си свобода на духа, върху която дребнавите житейски сметки нямат никаква власт. Когато се лишава от парите, т.е. в момента, когато **дава**, по силата на една парадоксална логика той всъщност **получава** правата на духовно свободен човек. Такъв жест е в състояние да осмисли, да придаде стойност на цял човешки живот. Или пък да заличи греха, тъмното минало, разбитото семейно щастие. Серафим не търси за постъпката си отплата, защото се ръководи единствено от повелите на съвестта, от човешкото, останало ненакърнено у него.

Още с първия разказ като камертон прозвучава основната тема на целия сборник: човекът като етика. Серафим е само един мотив в тази тържествена оратория на благородството и хуманността. При композирането на книгата писателят провежда дискретна, но строго съблюдавана градация с една вътрешна кулминация – разказа „Вълкадин говори с бога“. Тук етичната проблематика е изведена извън рамките на човешката личност и разгърната в общочовешки план. Вълкадин поставя въпроси и търси отговорите им пред бога, пред едно върховно начало, в чиято разумност и справедливост е вярвал и е възпитавал в страхопочитание своите деца, снахи и внуци. Но идат войните и всичко се обърква. Той престава да разбира света: сринати са моралните устои на човека, безумие цари навред. Попаднал в мрачните лабиринти на собствените си мисли, Вълкадин адресира съмненията и тревогите си до онзи, който нарежда световните работи. Войните и повторното окупиране на Добруджа са социалният и политически фон, върху който се разиграват събитията и драмите на героите. Така, макар дискретно, в сборника присъства кошмарната следвоенна атмосфера.

В цялостната композиция на книгата, а също така в един проблемно-идеен план, образът на Вълкадин се извисява, става изразител на моралните терзания и угризения и на останалите персонажи. Никой от тях обаче не се извисява до прозренията му, до яснотата и бичуващата правда на въпросите, които поста-

вя пред своя бог. Серафим или Ройдю, Асие или Славенка – всеки носи своята драма в себе си, но в повествованието тя не надхвърля отделната човешка личност. Във всеки от тях авторът рисува един случай, който се самоизчерпва в своя собствен свят, не излиза извън него, нещо повече – не го интересуват другите. Единствено изключение от правилото е Вълкадин: той се издига над личното нещастие. Загубата на трите сина го заставя да потърси причините вън от затворената семейна общност и я открива в една безформена и враждебна на семейството му сила, срещу която се оказва безпомощен. Тя е именно онзи могъщ и зъл демон, който го откъсва от семейно ограничителното всекидневие и променя оптиката на мислите му. През дългите и мъчителни дни и нощи, когато тревогите му следват своя уморителен и безплоден кръговрат, той узрява с въпросите си към бога. Този акт вече е надмогване, преодоляване на патриархално-етичното.

В потъмненото от болка съзнание на Вълкадин въпросите са степенувани в зависимост от обобщението, вложено в тях. Те започват с упрек към ония, които редят световните работи, и завършват с обвинение срещу Бога. Знаменателна възходяща градация. Има въпроси, носещи в себе си отговора, други назовават причината, която ги е породила. Питанията на Вълкадин се отнасят към втората група. В тях са заключени обобщения с най-широк обсег – за морала на съвременната политика, за съвестта на политиците и управниците, за социалното неравенство, за насилието, което ломи вярата в разумното устройство на света. Както се вижда – въпроси, актуални не само тогава и днес, но и за в бъдеще. Докато в живота на хората съществуват войни, насилия, социално неравенство. С една дума, вечните и тревожни проблеми на всички общества и цивилизации.

Първите два въпроса са отправени до определени лица и започват с лично местоимение: „Кои са тез, дето съдят на хората и редят световните работи, кой им дава тази сила, имат ли господ?“. След този риторичен увод авторът назовава престъплението, породило гнева му: „Как може да се тегли границата ей тъй е, дето се случи – да оставиш гробищата в една държава, а в друга – близките на умрелите? Да тръгнеш да идеш при брата си, сина си да тръгнеш да видиш – и да те срещне някакъв си чужд войник, дошъл кой знае от де, да насочи срещу ти пушка, нож и да каже: „Назад!“ У дома си да си и да те пъдят“. У Вълкадин е засегнато най-съкровеното човешко чувство, пристъпено е свещеното право на собствен дом и национална принадлежност. В съзнанието му не се побира истината, че чужди го пъдят от земята на неговите деди. В този момент настъпва емоционалният взрив,

героят не може да отговори на въпросите си сам и се обръща към Бога. В речта му се натрупват едни и същи въпросителни местоимения. Например: „Как може да става туй, господи, как?“. Или: „Защо, господи, защо?“. Те изпълняват функцията на музикална реприза, която с развитието на основната тема, като запазва почти същия словесен строеж, с известно разместване на думите поставя смислово-емоционалния акцент в пасажа. Ако се вгледаме в четирите питания на Вълкадин към Бога, не е трудно да се забележи как емоционално-смисловото напрежение пораства и в четвъртия въпрос стига своята кулминация. Чрез тънки и незабележими преходи са проследени степените, през които преминава емоционалното отношение на героя към онзи, в чиито ръце са световните наредби. При първия въпрос заключителните думи на Вълкадин изразяват повече недоумение, неразбиране, отколкото очакване на отговор. Във втория и третия питащият настоятелно иска отговор: „Защо, Господи! Защо!“. Но несъмнено възлов момент за идейното тълкуване на разказа е четвъртото запитване: неполучил отговор, Вълкадин сменя своята позиция на смирен роб с открито богохулство: „Защо в таквоз усилно време криеш себе си, господи? Защо?“.

Тъкмо тоя хуманистичен дух прави от разказа връх не само в сборника, но и в националната ни литература. Той наистина може да краси която и да е световна антология от най-представителни антивоенни творби.

В сборника „Женско сърце“ повествованието е доведено до пределна простота; отвъд тази мяра е вече нарушената художествена хармония. Макар да рисува селяни, заети целогодишно със земята и животните, всъщност авторът повествува за духовния им свят, където единствените критерии за делата и мислите на хората са етичността и благородството.

Неведнъж пред близки Йовков със съжаление е констатирал, че мястото, заемано от българина в националната ни художествена литература, е много ограничено. „Като си помисли човек – казва той на Сп. Казанджиев – колко малко е всъщност нашият народ в литературата!“. Това не е амбициозен жест на претендент за лесно безсмъртие, а оценка на един критичен и обективен ум. Защото вижда недостатъците в начина, по който неговите предшественици и съвременници изобразяват българина: разкрит бе единствено като функция на социални взаимоотношения, заземен в своя бит, без особения аромат на националната душевност.

В „Женско сърце“ Йовков постави своите герои в свят, заключен между нравствения подвиг и греха. В този широк отрязък вмести съдби на скитници, старци, овдовели мъже, разбойници, иманяри, измамници и богаташи, грешници и светци.

Повествованието е изчистено от всичко излишно, което отвлича вниманието, слогът е опростен до възможния предел, живописната пъстрота е сведена до необходимото, гарантиращо целостта на представите. Затова, въпреки романтичната закваска на някои от героите, простотата, пределната икономичност в изображението, кудят усещането за неправдоподобност. Авторът се проявява като ненадминат майстор на характери – богати, сложни, физиономични. Всичко или почти всичко е засегнато или дискретно подсказано – останалото читателят трябва сам да доизгради в представите си. Прав е Г. Цанев, когато отбелязва в рецензията си за сборника, че Йовков „иска да стои над добри и зли, за да ни покаже човешкото и в едните, и в другите. Оттук двойната сила на разказите му – художествена и нравствена" (32, 1–2).

Сборникът е дело на зрял майстор, мъдър плод от неговата творческа есен.

Йовков – романист

Немският философ Шопенхауер казва, че задачата на романиста не е да разказва за крупни събития, а да направи интересни малките. С една дума, не да търси увлекателни фабули, а да създаде такива, като издигне всекидневието до интрига, която увлича читателя, съпричастява го със съдбата и вълненията на персонажите. Оттук и двата типа романисти и романизуване: очевидно Йовков спада към втория. Той се насочва към обикновени факти на живота, за да изплете от тях един увличащ разказ.

Как? По какъв начин и с какви средства – това е голямата тайна на изкуството.

Когато на 29 октомври 1933 г. по страниците на в. „Зора" се появява първият подлистник от романа „Чифликът край границата", това едва ли е било изненада за съвременниците. В развитието си като белетрист Йовков трябваше естествено да премине този етап: крупните белетристични платна му предлагаха по-големи и богати възможности за творческо осъществяване. След драмата закономерно беше да се обърне към романа. В този смисъл Ат. Далчев едва ли е прав, когато открива в двата му опита нежелание да остави в нашата литература „само име на разказвач" и „амбиция" да напише роман (33, 7). Въпросът, струва ми се, не е до амбициозното желание на белетриста да създаде или не роман, а до една вътрешна потреб-

ност, до творческо съзряване, което трезво „преценява“ възможностите и шансовете за реализация. Романът беше неизбежен етап в развитието на Йовков. От друга страна, тая неизбежност се определяше от тенденции, заложени в самата му същност като жанр: задълбочаване в малкото и неговото възвисяване в по-горна естетическа категория.

Тридесетте години са голямото десетилетие на българския роман. След сеизмичните събития в обществено-политическия живот на страната националният епически дух се събуди за живот. Националното самосъзнание, нацията като цяло с видима експанзивност полагаше усилия да осмисли преживяното през изтеклото трагично десетилетие, раздирано от войни, въстания, катастрофи и атентати. Могъщият резец на епическия дух търсеше отговори на въпросите, които всеки съвременник си задаваше. След като стана ясно, че само със съвременността те няма да бъдат намерени, романистите се оттеглиха далеч назад в нощите на историята, за да открият аналог на съвременността. Отговорите наистина не дойдоха толкова лесно и бързо, но нашата белетристика се обогати с няколко романа, на които още съвременниците признаха всички белези на класика.

В началото на десетилетието Ст. Загорчинов завърши романа „Ден последен, ден господен“ – един национален епос за трагичните събития, предхождащи падането на страната под турско иго. С изострен усет на епик и историк, той стигна до извода, че отделната личност, с каквито и качества да е надарена – не е в състояние да промени хода на историческите събития.

Неговият Момчил е герой с необикновени качества: епохата го е извикала на живот и откърмила, за да го принесе в жертва на обективните потребности. Сам съзнава, че изходът не може да бъде друг освен трагичен, но това не парализира волята му, не обезсмисля жертвата, защото вековете, които се задаваха, имаха нужда от символи, оптимизъм, макар и трагически оцветени.

През трийсетте години се появиха и два романа, отразили пряко Йовковата съвременност, живо бяха свързани с интересите и наблюденията му върху нея. Става дума за „Морава звезда кървава“ на К. Петканов и „Харитининият грях“ от А. Каменова. Неслучайно, въпреки известни резерви към Петканов, той го цени, защото: „Има нещо здраво у него. Личи си, че иде сам от село, че е наблюдавал хората и живота им там, че ги обича; има здраво отношение към тях; не му липсва и талант“ (8, 34). В романа си Петканов доразви мисълта и пре-

дупреждението, които Йовков огласи още в повестта „Земляци“: войната прекъсва връзката между селянина и земята, отдалечава го от нея и вещае гибел за българското село. Ето защо с болка изричаше истините, отрекли идеала му за българското село и селянин, но той беше реалист и не можеше да се залъгва с красиви измислици. Петканов художествено изследва формите, етапите, през които премина процесът: загиването на патриархалния свят в селото под безпощадните удари на войната. Начеваше преобразяване чрез продължителен еволюционен процес. С жестокото любопитство на натуралист той изследваше драмите и моралната разруха на своите герои. Онова, което при Йовков беше предусет, прогноза, тревога в аванс, у Петканов е всекидневие.

Но разрухата подкопа основите на традиционния бит не само в село: А. Каменова изследва същия процес в малък провинциален град. Има нещо общо в света на двете творби и това е разрухата, дъхът на тление, който се носи от страниците им. Разлагат се социални отношения, обезценяват се морални ценности, в психиката се борят сили, причиняващи тежки крушения на героите. С една дума, в началото на трийсетте години нашата белетристика трябваше да отслужи литургия на патриархалността в националната ни литература.

Едва ли може да се допусне, че Йовков не виждаше и не размишляваше върху всичко, което се извършваше около него. Но за разлика от К. Петканов и Ана Каменова разполагаше със свое обяснение на процеса. И то може да се формулира съвсем сбито така: загива тоя свят, защото е нарушена извечната връзка между човека и природата. „Природата и човекът – казва Радулов – това е едно и също нещо“. Но тази идентичност се осъществява чрез посредничеството на труда; войната разруши тъкмо връзката, сближаваща човека с природата. Оттук според Йовков изпълзяват всички злини, тази е първопричината да загине идилията на патриархалната задруга. Казано иначе, нарушената връзка между природата и човека довежда до един от най-тежките недъзи на новото време – отчуждаването.

В икономическия и духовния живот на българското общество през трийсетте години процесът беше приключил окончателно: залезе една епоха. В този момент от развитието на процеса Йовков пак се върна към проблемите, които никога не са преставали да го измъчват – земя, труд, човек. Сега не търси вече отделни страни или моменти в равновесието на тази сложна структура, а цялото, света на добруджанския чифлик – такъв, какъвто той го знае още от началото на века с безчислените му

дейности, лица на хора, отношенията в семейството на собственика, между него и селяните.

Върху всичко това романистът се спира най-подробно, като че ли то е безкрайно важно за него, защото във всяка подробност вижда първопричината на големите последици.

Поради това Йовков не можеше да не напише „Чифликът край границата“ – романът беше уравнителната черта под един свят, в който се беше оформил и „определил отношенията си към живота, към хората“. Следователно не амбицията да създаде роман – амбиция на целия му живот – го застави да се заеме с „Чифликът край границата“, а нещо съвършено различно и далеч по-същностно и сериозно за него като художник.

Макар и подсказана от съвременността, творбата не беше нейно огледало, а реквием за една Добруджа, която си беше отишла безвъзвратно. Тъкмо тази истина повечето от съвременниците не схванаха, а и досега не се разбира, поради което критиката почти напълно се размина с истинските стойности на творбата.

Мнозина го възприемат като опит да се изобразят събитията от Септември 1923 година. Всъщност за подобно тълкуване едва ли имаме сериозно основание. Вярно е, че са налице намеци и подробности, насочващи към въстанието. Но те очертават само външния хронологически контур на събитията от 1923 г. Инак цялата обстановка и атмосфера, характерите принадлежат на предвоенните години. Така вместо обрисовката на едно въстание, насочено срещу установилата се фашистка диктатура у нас, в романа са изобразени селските бунтове от началото на века. В този смисъл са и свидетелствата, оставени от брата на писателя – Коста Йовков. Според него в изображението са примесени впечатленията от селските бунтове в Дуранкулак през 1900 г. с въстанието от 1923 г. Горното предположение се потвърждава и чрез един документ, оставен от ръката на писателя и съхранен в архива му: върху отделен лист под заглавието на романа „Чифликът край границата“ той е написал няколко пъти „Дуранкулак, Дуранкулак...“. Сам Йовков тогава отсъства от страната – чиновник е в българската легация в Букурещ. И по този начин не е имал възможност да получи непосредствени впечатления от станалото. Пътуването през нощта по границата е епизод, приживян лично от него. Ето защо да се разглежда този роман като отражение на вълненията, би било пресилено и несправедливо преди всичко спрямо автора. Той не си е поставил подобни художествени задачи. А и в самото повествование сцените, в които се предават въоръжените стълкновения, са епизодични, не заемат централно

място, не са сюжетен и идеен възел. Авторът ги изобразява от птичи поглед, косвено, чрез разказите на трети лица, също неучаствали в престрелката. От друга страна, разполагаме с политическата оценка, която Йовков дава на преврата от 9 юни. „Девети юни – казва той – беше грешка... Слязоха едни, за да се качат други – това беше всичко!“. Наистина документи или изказвания на писателя за самото въстание засега няма, но и цитираните думи, макар да се отнасят за преврата, са косвено указание за неговото отношение и към последвалите събития. В романа „Чифликът край границата“ следователно не е изобразено определено историческо събитие, каквото беше въстанието от Септември 1923 г. Селските вълнения в Сеново са без исторически прототип, те са плод на комбинативната фантазия на автора. Според него няма особено значение какви епизоди ще бъдат повод, за да се създаде една художествена творба. И романът „Чифликът край границата“ още веднъж доказа това убеждение на писателя.

След немногобройните отзиви само авторът на един се досеща, че Йовков пренася в художествения свят на романа елементи от революционните сблъсъци през 1923 г., но с променени функции, подчинени на друг идеен и композиционен замисъл. С две думи, политическата и икономическата реалност не бива да се налагат като шаблон върху художествения свят, създаден от романиста, не бива да се натикват в прокрустовото ложе и от степента на съвпадението им да се правят изводи за художествените сполуки и достойнства на творбата.

Колкото и разнообразен да е светът на „Чифликът край границата“, той не е толкова пъстър, че да изглежда механично съчетан. Неговите граници се очертават от името на Антица, присъстващо в две пространствено-времеви проекции: минало и настояще. И наистина, още в самото начало на първата глава, когато Нона стяга своя кабриолет, след като е получила пощата си, чува двама селяни да казват: „И хубава е, дяволицата. На майка си прилича, на Антица“, за да завърши повествованието пак с нейното име: сеновчани решават да нарекат новото село на Антица. Ето в тези координати е затворен светът на романа. Макар в момента, когато започва разказът, тя да не е жива, нейният образ – физически и нравствен, прозира зад поведението и мислите на всички. Получава се парадоксалната сюжетна ситуация: мъртвата присъства доловимо в постъпките и поведението на живите; нещо повече даже – в сравнение с някои герои тя е по-земна. Може би за това допринася умелото преливане на реалното със спомена. Тази двупланова структура на образа сякаш заличава раз-

личията между двете в очите на сеновчани. Нона е сякаш самата Антица: при първото разораване на нивата Гърдю отпуска безпомощен тоягата след писъка на Нона, облечена в майчините си дрехи, с думите: „Гаче е Антица!“. Буквално това си помисля и Санка: същата Антица, както я бе запомнила. Физическата прилика между двете преминава в духовно родство. Нона е духовната проекция на Антица в земния живот: онаследила черти от нейния характер и поведение, навсякъде и във всичко вижда в себе си своята майка; както и околните виждат в нея Антица.

Велю е дошъл чак от Тракия да целуне ръката на Антица за доброто, което някога му е сторила. Ще трябва обаче да целуне ръка на нейната дъщеря: „Сега веки – казва той – мога да си ида. Каквото трябваше да направя, направих го“.

Антица е трайно заседнала в спомените на сеновчани – млади и стари, на ратаите от чифлика. Всички, които са я познавали, дори и тези, дето не я заварват жива, се отзовават по един и същи начин: Антица беше добра. Който отиде в чифлика, тя не го връща празен: болни ще прегледа, ще зарадва сираци, ще нахрани гладни. „За всекиго Антица имаше добра и сладка дума – тя, черноката, хубавицата, усмихнатата Антица, дъщерята на дядо Кралю воденичаря, господарката на Исьоренския чифлик“. Тръгнала по следите на майка си, Нона се сблъсква с много и мъчителни въпроси: тъмните и многозначителни загатвания я хвърлят в смут, тя страстно търси отговор на съмненията, които като змии изпълзяват в душата ѝ: „Каква сила е тласкала тая жена ту към един, ту към друг мъж?“. Гърдю, Кутмака, дядо Христо – с някаква фатална предопределеност са привързани към нея: като хипнотизирани цял живот се въртят наоколо. След като излежава присъда за убийство, Гърдю отново се връща в чифлика – някаква невидима, но реална сила го притегля там. Всичко това Нона трескаво прехвърля в мислите си, объркани и противоречиви като самата нея, търсеща и ненамираща отговор. До момента, когато прозира, че майчината ѝ съдба е всъщност нейна собствена и от постоянните колебания и залитания, в които единствено постоянно е нейното непостоянство, тя се добира в края на краищата до прозрението: „О, майко, не си грешница ти, светица си!“. Така разрешава всички свои съмнения: чрез себе си е разбрала мъртвата. На сутринта след мъчителната нощ отива на гроба, където от овалния порцеланов портрет се усмихва майка ѝ: „Гледаше я с дълбоките си черни очи и като че ѝ казваше: „Здравей, Ноне!“.

Двата образа се сливат в едно, противопоставяйки на насилието и кръвопролитието красивата доброта, умиротворяваща душите, правеща хората добри и благородни. В мислите си Манолаки признава, че Антица много заляга за селяните, познава техните нужди и се старае да ги задоволи: „Човек би рекъл – мислеше си Манолаки, – че още с дохождането си тя взе страната на селяните, тя ги привлече в чифлика, тя им го даде“.

Енергията, която излъчва образът на Антица, очертава позитивната теза на автора; въпреки обаче неговия прехлас, въпреки идеализацията той не прекъсва връзките му с реалния живот. Антица е една естетическа утопия за разрешаване на остри социално-класови конфликти в българското общество след войните. Йовков беше достатъчно прозорлив и чувствителен, за да извлече от промените посоките на развитието, но и достатъчно обвързан със своя свят, за да се раздели с него. Писателят успя да превърне драмата на своите герои в хвалебствена песен на един вече отишъл си свят. Оттук и носталгията, в която са потопени герои, обстановка и пейзаж. Носталгия по Добруджа скотовъдска! Тази Добруджа беше една от големите му илюзии. Озарена от копнеж, тя се превърна в извор за творчество. В целебната му обновителност писателят непрекъснато намираше подтици за работа и себеосъществяване.

„Чифликът край границата“ е роман за добруджанската земя, труда, щастието и красотата. И над всичко – за принудата непрекъснато да се прощаваме с тях. А всяка раздяла удвоява тъгата. Ето защо романът „Чифликът край границата“ не можеше да не бъде написан.

Критиката като цяло се размина с истинските стойности в творбата. Вярно е, че в някои рецензии бяха отбелязани действителни сполуки, но по същество критиците оцениха романа или от вулгарно-социологически позиции, или пък буквално не им достигна усет за по-значителни обобщения. Всичко това придаде на отзивите предимно емоционален характер, фрагментарност, придружена от известна доза педантизъм. Например един от критиците намира Гърдю за неправдоподобен като образ, защото двайсет години след раздялата си с Антица, заради която е убил човек, „е все още пламен любовник“.

Ст. Попвасилев, горещ почитател и ценител на Йовковото творчество, го упреква, че употребява *здание* вместо *сграда*, *тя се повърна* вместо *тя се върна*, *макар* вместо *ако* или *пък*, че неправилно употребява множествено число от съществително-

то „мария“ – женска стара овца. Естествено и бележки от подобен характер могат да имат място при оценката на една художествена творба, но те не са в състояние да заменят липсата на цялостна критическа присъда. Може би статията на М. Арнаудов (35, 171–176) иде да отговори на тази потребност? За съжаление – не! Освен няколко извода, общодостъпни за читателската и критическата аудитория: за мястото на Добруджа в творчеството на писателя, за неизчерпаните възможности на селската тема в тогавашната белетристика, за това, че Йовков не е битов писател, а романът „Чифликът край границата“ разработва „една психологическа тема“. Комай това е всичко. Може би единственият оригинален „принос“ на Арнаудов е оценката му за „бунтарското движение от 1923 г.“ И тя е следната: „Без да навлиза в обстойни исторически развития, авторът загатва вещо бурята в душите на селяните, когато ловки демагози хвърлят семето на омраза и на партизански бяс, и всичко върви сякаш към анархия посред тези размирици, за да спре при тържеството на закона и на пробудената съвест“ (35, 176).

Отзивите обаче на Жана Николова (34, 2–3) и на Сл. Красински (36, 1) са две щастливи изключения. В първия авторката изтъква двусъставността на сюжета: с корени в миналото и съвременността. Оттук логически извежда двойствеността и единството в метода на писателя, реалист и романтик едновременно; настоящето изобразява като реалист, а всичко, свързано с миналото, го настройва на романтична вълна. По този начин минало и настояще взаимно се проникват, за да изградят единната картина на цялото. Сполуките на писателя при отделни образи като Манолаки рецензентката нарежда до героите на Вазов от „Чичовци“, „Под игото“ и „Хаджи Ахил“.

Мнозина отделят специално внимание върху езика на романа, но най-тънко е усетил неговата красота, мелодика и динамика поетът Сл. Красински. Неслучайно той свързва основния тон в звученето му – тъгата, носталгията – с езика. Проникновено е уловил връзката между езиковото осъществяване и настроението: празнично и будещо сладка тъга по нещо безкрайно скъпо, по нещо красиво, което вече го няма.

Верните попадения не отменят обаче първоначалната констатация – критиката не дооцени романа, нещо повече, не успя да се докосне до ония пластове, в които беше заложен идейният му заряд.

Историята с оценките на драмите се повтори. Нашата критика показа отново рядка нечувствителност към общочовешката значимост на романа; нещо повече, увлечени от инерци-

само за читалня
БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

ята на традиционното и политическата злободневност, дори не подозряха нейното съществование.

Тъкмо затова се получи парадоксът, че „Чифликът край границата“ бе преведен на няколко европейски езика – на немски три издания, на чешки, фламандски, сръбски, хърватски (37, 293). Обяснението е само едно: общочовешката проблематика му осигури път до сърцата и мислите на читатели от най-различни страни и народи.

Не по-различна е съдбата и на другия Йовков роман, останал недовършен – **„Приключенията на Гороломов“**. В случая на пръв поглед има като че ли обективни основания за критическата сдържаност – все пак творбата е незавършена и всякакъв род оценки и предвиждания са рисковани. Но едва ли тази ще да е била главната причина, единственото основание за вялата критическа реакция.

И толкова по-странно е, че интересът към романа някак спонтанно се ражда след смъртта на автора и продължава и до днес (38, 177–187). А полският литературовед Едвард Можейко му посвети самостоятелна студия (39, 43–60). Докато в другите си произведения Йовков е изобразител, в този роман той е критик на обществото и неговите нрави. Така че еволюцията му като писател е знаменателна – от апотеоза до отрицанието, от героиката на борбата и саможертвата до сатиричния присмех. Един факт, подсказващ отговорите поне на два главни въпроса: за мотивите, които го подбуждат да се заеме с Гороломов, и за характеристиката на главния герой.

Арнаудов, отзовал се пръв за романа (40, 538–552), след като изтъква различието между образа на Гороломов с образите на Бай Ганьо и едноименния Вазов герой, го определя като „един български Дон Кихот“. Същото определение по-късно приема и Г. Цанев (42, 239–246). Съществува и още едно определение – на автора: Гороломов е трагична личност, намираща се в постоянно недоразумение с хората и живота. По такъв начин е назован и основният проблем на творбата – проблемът за идейната и естетическа същност на главния му герой, двигател и осъществител на всички сюжетни ходове.

В първата си статия Арнаудов привежда ред съображения, за да определи Гороломов като българския Рицар на печалния образ. Онова, с което Йовковият герой се родее с Дон Кихот, е неговият идеализъм, идеалистичната първооснова на всичките му постъпки, той е защитник на правото, готов е да се бори срещу обществените злини и срещу всякакъв акт на насилие върху неговата съвест, откъдето и да иде. Критикът изтъква идеалистическата същност на образа, сближаваща го с героя

на Сервантес. Характерното и при двамата е, че се ръководят във всички постъпки от интересите не само и не толкова на отделния човек, а бранят интересите на човечеството изобщо. Арнаудов поставя обаче един коректив към своето определение, за да открои разликите между двата образа: Гороломов не е белязан от великото безумие и трагичната участ на литературния си събрат, но в никакъв случай не е по-малко привързан към правдата и смело изобличава пороците и лъжата в обществото. В същата посока са и уговорките на Г. Цанев: Гороломов притежава в известна степен и „практически смисъл, който е чужд на Сервантесовия герой", без обаче да се сближава със Санчо Панса. Замислен е в друга социална и духовна действителност, сред нейното обкръжение писателят го осъществява като литературен герой. Тъкмо затова, въпреки отделни аналогични моменти в житейската им съдба, между двата образа няма пълно покритие. Като Дон Кихот, и Гороломов, преди да се отдаде на пътешествия, променя името си. Мотивите са изложени с категоричност, която не търпи никакви възражения: „От Станчо и Иванчо голям човек не става". И Гороломов е заразен от бацила на литературата, но не е само неин пасивен консуматор, а сътрудничи във в. „Фар" с дописки и критични кореспонденции, пише статии върху литературни проблеми.

Кръчмата е изходна точка и крайната цел на безкрайните походи, предприемани от испанския рицар и неговия оръженосец. В Йовковия роман на този делничен храм на веселието и удоволствието е отредена също важна роля: именно там започват и се случват произшествията с българския събрат на Дон Кихот. Даже пета глава носи в заглавието си „Добри и зли духове в една кръчма". А както знаем, в романа на Сервантес съществува подобно заглавие за приключението, преживяно от Дон Кихот и Санчо Панса в един хан.

Ако това са външните прилики между двата образа, без, разбира се, да става дума за влияние и заемки, съществуват далеч по-възлови аналогии за идейната насоченост на творбата. Може би най-важната е възхвалата в глава единадесета, произнесена от Дон Кихот за „Златния век", и речта на Гороломов пред селяните в глава седма. Общото между двете ораторски прояви е възхвалата на миналото. Унамуно пише, че макар да се цитира в много наръчници по ораторско изкуство, речта на Дон Кихот е „една от многото плоски речи, които се произнасят", и че думите в нея имат някаква стойност само дотолкова, доколкото могат да послужат като коментар към делата на героя. Ето защо важна е не самата реч, а фактът, че е „произнесена пред едни прости козари, неспособни да я схва-

нат, защото в това именно се корени героичното в приключението“ (41, 93).

В кръчмата на село Конак и Гороломов произнася своята реч, просмукана от носталгия по доброто старо време. „Не е като едно време...“ е паролата, с която веднага установява връзка със своите слушатели, след като преди това е говорил за интелигенцията високопарни думи, останали съвършено непонятни за присъстващите. „Не е като едно време...“ означава „в миналото“; ето идейната основа, обединяващата връзка между двамата и най-сериозния мотив за подобна аналогия. Защитници на златния век в живота на човечеството – така най-синтетично бихме могли да ги характеризираме. Но с това се изчерпват съвпадащите моменти, защото мотивите за апология на миналото у двамата са различни: испанският рицар вижда в миналото пружината, която тласка хората да завоюват по-добро бъдеще; за Гороломов то бе „Златен век“ на моралните отношения между тях. Очевидно подбудите са различни, определят се от различните представи и преследвани цели.

Както показва сравнителното изследване на литературния процес, в отделните европейски страни през различните епохи романът на Сервантес се приема и тълкува съвършено свободно, съобразено с конкретните духовни и политически потребности на времето. Така например във Франция през XVII в. в него виждат средство за дискредитиране на вредните книги, в Англия – метод за борба с политически и религиозни противници, и т.н. Оттук естествено възниква въпросът не е ли Гороломов една българска адаптация на Дон Кихот към условията на българската политическа и духовна действителност. Отговорът обаче отново ще ни върне там, откъдето тръгнахме: общата изходна позиция, изразена в отношението на двамата герои към миналото. Следователно адаптационното гледище за Гороломов едва ли е приемливо, защото същественото, в което двата образа си схождат, е толкова общо, че под неговия знаменател могат да се приведат явления и процеси, несъчетаеми помежду си.

То не разкрива спецификата на явлението, а се задоволява само да очертае в най-обобщен вид контурите му.

Очевидно обясненията трябва да се потърсят другаде. В случая сам авторът ни е улеснил с едно признание пред Сп. Казанджиев. „Моят Гороломов – казва той – е всъщност една трагична личност; той е постоянно в недоразумение с хората и живота“. Ако тази характеристика е вярна, а тя според мен разкрива истинската идейна и художествена същност на образа, тогава естествено е да се запитаме защо въпреки трагична-

та си същност със своите постъпки и поведение Гороломов буди смях? В Йовковата формулировка е посочена основата, върху която се пораждат трагичните колизии между героя и околните. Това е разминаването с действителността и нейните реални потребности. Гороломов трябва да се осъществи в ситуация, която е двукратно отрицание на личността му. Веднъж отрича представите му за реалните нужди на живота и хората, и втори път – самия него като социално и духовно явление в българското общество от второто десетилетие на XX век. Самият герой обаче (поне в главите, които приживе Йовков отпечатва) няма самосъзнание за безизходицата, в която е принуден да се осъществява; тъкмо липсата на самосъзнание за трагичността на ситуацията е източникът за хумористичното му характеризиране, облича в комични одежди трагична по своята същност личност. Гороломов е рожба на конкретна политическа, социална и духовна обстановка в нашата страна от двайсетте години, художествена проекция на ония характерни явления и тенденции, неубягнали от зоркото анализиращо око на писателя. Той е в известна степен увеличителното стъкло, през което авторът трезво и честно преценява българската действителност след войните.

Всички, писали за романа, са единодушни в едно: никъде другаде в своето творчество Йовков не е бивал толкова разточителен в негативните си оценки, а разочарованието, критицизмът и скепсисът не са извършвали толкова широки и дълбоки пробиви в неговото отношение към съвременността. Чрез своя герой авторът се прощава с част от романтичните си илюзии; самата действителност коригира етичната утопия за премахване на социалните конфликти.

Недоразуменията на Гороломов с околната действителност са двуполюсни – от една страна, е изпълнен с носталгия по миналото: „Не е като едно време“, а, от друга – завладян е от модерни технически идеи, възнамерява да строи язовири. Следователно недоразуменията с околните не са еднозначни, т.е. те не са резултат от дълбоко убеждение, от вяра в една идея, обсебила го трайно и окончателно. Убеждения у Гороломов липсват, идеите му са повърхностни – едно далечно и закъсняло ехо от народническия сантиментализъм: „Народът ни е добър, народът ни е златен. Трябва само да се поучи, да му се посочи истинският път!“. Недоразумението с околните е единствената константна величина в поведението му. Като тип Гороломов е откърмен от специфично българска действителност. Вярно отбелязва Г. Цанев, че „в основата си – като характер, като духовна същност – не е отрицателен образ дори е симпа-

тичен със своите наклонности“ (42, 240). Тази неопределеност отразява нехомогенността на политическия и духовния живот в страната непосредствено след войните. Неслучайно, след като публикува първите пет глави, писателят е принуден да прекъсне работата си върху романа за близо седем години. Значи в самата действителност още не бяха узрели формите, в които трябваше да се отлее поведението на героя. Гороломов като образ и белетристичен тип е с напълно български реакции и поведение, щастлива авторова находка, откритие, до което никой преди не беше се докоснал.

Съвременниците навярно доловиха, че той само на пръв поглед се родее със своя съименник от разказа на Вазов – „Епоха-кърмачка на велики хора“. Инак притежава свой собствен духовен статут и неповторим физически образ. Достатъчно е да изтъкнем само факта, че у Вазов жертви са околните, а при Йовков жертвата почти без изключение е Гороломов, защото се ръководи от благородни подбуди и хуманни чувства, независимо от крайния резултат. Тъкмо това го извежда извън познатите и широко разпространени у нас типове на социално поведение.

И сега белетристът остана в границите на своя етичен свят: там, където неизменно се осъществяваха героите му. С Гороломов въведе в националната ни белетристика един непознат дотогава герой – на непрокопсаника, обладан от благородни пориви и хуманни чувства; житейският му път е белязан с поредица катастрофи, причинени от разминаването с околните, обществото и накрая със самия себе си. В този смисъл образът на инспектора аквизитор надраства конкретните социални и духовни условия, националните си измерения, за да се извиси до общочовешкия тип на неудачник.

Навярно и затова първите критици на романа го квалифицират като български Дон Кихот, защото истинската си стойност героят разкриваше единствено в рамките на общочовешките нравствени и естетически категории.

Романът „Приключенията на Гороломов“, създаден през златното десетилетие от творческия живот на писателя, е в известна степен равносметка. Той беше по същество едно комично сбогом с патриархалното българско село.

Има нещо действително символично, че в Хисаря последната дума, която ръката му остави върху хартията, беше думата „болница“. Нахвърляйки заключителните сцени, той сякаш прозря своя скорошен и неумолим край. Завърши живота си в „болницата в града“.

Някои са склонни да отричат всякакви качества на Йовковите романи, други – да ги подценяват, като ги съпоставят с шедьоврите му. „Чифликът край границата“ и „Приключенията на Гороломов“ не бяха върхове, откъдето се разкриват нови хоризонти за националната ни литература. Истината е, че те трасираха само нови посоки, откриваха нови, непознати и още неколонизирани области от българския роман – участ, която с нищо не уронва творческия престиж на техния автор.

„Ако можеха да говорят“ (1936)

„Ако можеха да говорят“ довежда критиците във възторг. Г. Цанев започва рецензията си с думите: „Това е една книга съвсем оригинална, изцяло нова по съдържание и дух. Една книга без предходници в нашата литература“ (43, 379). Друг озаглавява своя отзив „Предсмъртно откровение“. Последната Йовкова книга отново обедини критиците чрез положителните им оценки, нещо което след „Старопланински легенди“ не беше се случвало.

Макар да е печатана като подлистници, тя не е механически сбор от отделни самостоятелни работи, а цялостна творба, съставена от отделни фрагменти, изработени по предварителен план. Пак Г. Цанев пръв изказа мисълта, че „Ако можеха да говорят“ е всъщност „един роман“. Към това определение на жанра по-късно ще се присъедини и Далчев.

Струва ми се, че са налице всички жанрови изисквания да го приемем. „Ако можеха да говорят“ е роман за един добруджански чифлик, за неговите обитатели, животни и хора, за събитията, случили се от началото на разказа до момента, когато имението сменя своите господари. Или по друг начин казано – роман за умирането на чифлика. Както се вижда, тази тема не престава да го занимава, защото е частица от онзи свят, в който живее според собственото му признание.

И така: място на действие – един безименен добруджански чифлик, близо до село Сърнево. Герои – неговите обитатели, собственикът на имота Захария и Севастица, работниците – Васил и Галунка, Василена, ратаите чичо Митуш – старейшината на чифликчийските аргати, Аго, овчарите – Петър, Давидко, Марин, Ерофим; обитатели на чифлика са ония, които не могат да говорят – воловете Балан и Чивга, Сиври, Аккойрук, Комур, Карагьоз, Гюверджи; кучетата – Лефтер, Петрика, Жълтурко, кобилите – Айа и нейната черна сестра, бялата Ала-

ша, черният и кулестият жребец, гълъби, патици, овце, вълчици и вълци... Ето героите, населили страниците на този единствен по рода си роман в нашата литература.

Съдбата на чифлика е съдба на всеки от тях и на всички заедно; сложна плетеница от връзки и отношения, породени в труда из полето или в обширния чифлишки двор; отношения между хора или между хора и животни. Преходът е така естествен, толкова деликатно и тънко е предаден, че остава незабелязан, не дразни чувството ни за правдоподобност. Животните са равноправни участници в повествованието. Авторът ги третира подобно на чичо Митуш: „по-горе и от чиляка". Връзката между тях и хората е опростена, осветена е от традиция и морал, отиващи си под съжалителния поглед на повествователя. По този повод в критическата литература е разпространено мнение, което трудно се съгласува с фактите. Най-често се говори за способността на писателя да очовечава животните. Всъщност авторът никъде не придава човешки качества на своите безсловесни герои; ако твърдението беше вярно, тогава преходите от човека към безсловесните биха звучали доста неестествено. Йовков не очовечава животните, а прави човешки прочит на техните постъпки, реакции, по човешки ги тълкува, търси аналози в характерите и поведението на словесните обитатели на чифлика. И още нещо – всичко е потопено в атмосферата на една непоколебима хуманност, където хора и безсловесни са включени в общ живот. В повествованието няма два свята – светът е един, населен от хора и безсловесни. Всичко, което се случва в чифлика, в равна мяра засяга и едните, и другите.

Началото на разказа ни въвежда в еднообразна до втръсване сива и скучна делничност. Наистина какво ли необикновено събитие би предложило всекидневието на някакъв чифлик, захвърлен из добруджанските простори.

Животът в него си тече по неписани, знайни открай време ред и наредби. Вечер аргатите прибират говедата в оборите, сутрин ги изкарват на оран или по друга работа, сеят, прекопават, жънат и вършеят, пасат овцете и ги доят сутрин рано, носят млякото в мандрата, хранят кучетата и кокошките, патиците и гълъбите.

Всеки сезон иде със своите грижи и радости, с познатите и очаквани изненади. През зимата се появяват вълци: Петър овчарят и неговото куче Анадолеца повеждат страшна „борба до смърт", завръща се жълтото куче, Пантелей пътник, както го наричат заради странния му нрав – ненадейно изчезва и се завръща. През есента крадци нападат Галунка за пари, загива

кобилката Айа, на прозоречния перваз се появява белият гълъб на хаджи Петър, убит по-късно от могъщия удар на ястребовото крило. Неговата смърт е първото предсказание за бъдещето на имението, един гръм, който още не вещае буря.

Веднага след това идат младите господари – Севастица и Захария. В чифлишкото всекидневие се включва тяло, което на първо време с нищо не пречи и не подпомага усилията на обитателите. Така е само до момента, когато Захария започва да ухажва овдовялата Василена. В любовния триъгълник Василена и Севастица се изправят една срещу друга. Съперничеството между двете жени не заема много място в повествованието – само две глави. Но в тях е казано достатъчно, за да стане ясно, че се е родил големият конфликт, решил в края на краищата съдбата на чифлика. Всяка от страните има своите предимства: Севастица е господарка, донесла е на Захария зестра цяло състояние, докато Василена е селянка, един от многото работници в стопанството. Срещу богатството на господарката тя противопоставя своя чар на жена – здрава, привлекателна, красива. Тук Севастица е безсилна да се бори, изходът е предрешен. С вещина авторът разнищва мълчаливата схватка между двете. Уязвена в човешкото си достойнство, Василена се оттегля доброволно – пристава на Велико железарина. С това конфликтът не е изчерпан, защото омразата на Севастица се пренася върху чифлика. Докато накрая Захария е заставен да го продаде.

В един интимен план конфликтът получава своето решение още в сцената, когато Василена подслушва оправданията на младия господар пред болнавата и грозничка Севастица. Решението да пристане на Велико всъщност ликвидира любовния триъгълник. Но Йовков не се задоволява с този ход, а с изострено внимание проследява ехото от сюжетния гръм, разразил се над тримата.

Снежната виелица става причина да се срещнат отново Захария и Василена. Изправил се пред вратата на Велико железарина, лице с лице със стопанина на дома, младият господар е объркан. Истинското възмездие обаче тепърва предстои: с пестеливо подбрани детайли в поведението на Василена се разкрива нейното отношение към неканения гост – през цялото време не го поглежда, нещо, което авторът държи да не остане незабелязано и трикратно го подчертава. Третия път дори пояснява: „И тя гледаше всички, но не и Захария. Като че не го виждаше, като че за нея не съществуваше“.

Същинското възмездие идва бавно, затова пък е по-мъчително и болезнено: в собата Захария вижда „една млада, хубава

жена, висока, стройна“. При повторното си посещение отново я вижда: „Висока, стройна, с избеляло напълняло лице, черноока Василена минава през стаята, отива в хаета, после пак се връща“. В замъглената му от алкохола глава изведнъж проблясва мисълта, че животът никога няма да му поднесе подобно щастие. Тогава осъзнава колко е самотен и жалък в собствените си очи и в очите на Василена. И в този миг иде самовъзмездието. Разчувстван, просълзен, той се обръща към Велико с молба да му засвири на хармониката: „Има ли песен за някой човек, който се е оженил за жена с пари? – пита той. – И как страда и как се мъчи като грешен дявол зарад глупостта си, зарад тая пуста зестра! Попей ми тая песен, братче, ако я знаеш, аз ще послушам. Жална песен ми попей, жална!“.

Василена може да бъде доволна: тя е възмездена! С това главната сюжетна линия и конфликтът са изчерпани; участниците са получили заслуженото. Авторът обаче следи настроенията и съдбите на останалите обитатели в чифлика. Появява се болест по добитъка. Галунка е разтревожена – за два дена умират две крави и две телици, след тях пада и Комура. Тя скърби за него като за човек. Ерофим и Марин тръгват да дирят пропадналата телица.

Чифликът продължава да изпраща аргатите на полето, говедарите и пастирите извеждат на паша животните, Галунка шета из големия двор.

Но катастрофата е неизбежна, атмосферата става тягостна. Един ден новината пада като гръм: Захария продава чифлика. В заключителната глава на романа авторът насочва поглед към съдбата на хората и безсловесните. Всички заедно преживяват продажбата като нещастие, страшно и непоправимо. Наоколо се носи дух на разруха. Слугите са навели глави, мъжете се срамуват да плачат, но очите им са овлажнели от мъката.

Пестеливо, без разточителни описания, Йовков рисува раздялата с чифлика. Колко много скрит, символичен смисъл е заложил в нея, за да я извиси до символ за смъртта на цял един свят, патриархалния. Един по един изчезват паметните знаци, които Добруджа скотовъдска беше оставила след себе си: след дивите хергелета дойде ред на ханищата... и ето падат и последните мохикани на добруджанското минало – чифлиците.

Йовковата носталгия по миналото обаче е от по-особен характер. Ив. Мешеков я тълкува като опозиция „срещу съвременната капиталистическа действителност“ (25, 254). А като въздигал миналото до степента на идеал, отричал настоящето. Оттук критикът направи генералния извод, че бъдещето у писателя „е възвръщане към миналото“, поради това Йовков бил

„реакционен в идеализацията си на селото и в позицията си на съвременността“. Защото е неспособен да се бори за изменението ѝ „в името на новия идеал – на бъдещето: социализма, комунизма“ (25, 255–256). Такава е тезата на Мешеков, която в изходната си констатация е вярна, но в крайните си изводи се разминава с действителния смисъл на явлението.

Йовковата носталгия по миналото може да се тълкува донякъде и като отрицание на съвременността. Но само толкова! Твърдението, че то е негов идеал, не отговаря на истината. Вярно е, че писателят противопоставя патриархалното българско село на настоящето, но причините са от друго естество: утопичната му представа за природосъобразен живот, в който човекът, трудът и природата трябва да бъдат неделими. И заедно с това убеждението, че всяко посегателство, всяко накърняване на тяхното единство поражда непоправими социални, нравствени и телесни злини.

Опитът от войните доказва основателността на предупреждението му за печалните последици от отчуждението на българския селянин от земята. В романа „Морава звезда кървава“ К. Петканов потвърди мрачните му предчувствия и прогнози за съдбата на българското село.

Така че Йовковата носталгия имаше за обект не миналото, а нарушеното триединство между човека, труда и природата. В неговия идеал намериха отражение по-скоро проблемите на съвременната индустриална цивилизация, отколкото обществените противоречия и конфликти; с други думи, този идеал беше утопичен и неактивен, защото не бе социално детерминиран. Хармоничния човек и триединството Йовков противопоставя на заплахата от отчуждение, надвиснала над човечеството. В този смисъл мирогледната програма на художника бе далеч по-дългосрочна и мащабна от тая, предписана му от вулгарно-социологическата критика. Програма, на която се дължи несекващата художествена актуалност на Йовковото творчество и по-специално на романа „Ако можеха да говорят“.

Нека сега се върнем към заключителната, прощална глава. Сутринта Севастица и Захария се качват на каруцата, впрегната в големите сиви коне. Последните господарски заръки и потеглят. В чифлика остава само Ерофим. Един по един слугите си вземат сбогом с него. В полето се проточва върволица: най-напред са Петър Овчаря и Давидко, след тях овцете с наведени глави, после едрият добитък – Балан, Чивга, Текеш, Карагьоз, после кравите, телците, конете. С чудесен детайл авторът рисува поведението на безсловесните си герои: „Понякога – пише той – изцвилваше кон или измучаваше крава. На

слугите се струваше, че добитъкът – волове, крави, коне току поглеждат назад и се опитват да се върнат“.

Пътят до Сърнево, където е домът на Василена и Велико, не е дълъг. Двамата излизат да ги посрещнат. Първите думи на Петър Овчаря са: „Отиваме си, развалиха ни гнездото“.

Пак същият герой изразява чувствата на всички – мъката по разтуреното гнездо е еднаква за слугите и техните безсловесни другари. Преди обаче да потеглят отново на път, Василена се прощава с Балан. Нейните думи са отправени като към човек, който може да я разбере, без самият да е в състояние да ѝ отвърне. Тя му говори и го подканва: „Кажи, Балан... Кажи...“ А когато прозвучава последното сбогом, Василена не си намира място в двора. Аго, подпрян на лопатата, трие с длан очи. Финалът на тая безкръвна драма е изключително живописен:

„Добитъкът, като се трупаше близо един до друг, обгърнат от слънчевия прах, вече се закриваше. През баира оттатък преваляха и овцете. До едно време се виждаше само Давидко, след туй и той се изгуби“.

В небитието на времето изчезва всичко.

Романът „Ако можеха да говорят“ няма блясъка, трагичните колизии, високите регистри на преживяванията, с които изобилстват Йовковите легенди. В него духът и психологията, мислите и чувствата, речта на героите са първично български. Една творба на постигната мярка и невероятна изчистеност на рисунъка; в нея повествованието е доведено до такава пестеливост, че оттук нататък всичко би било накърняване на художествената органика.

Последният му завършен роман наистина няма предходници в националната ни проза и може да бъде сравняван единствено със себе си. Защото, ако се върнем отново към думите на Шопенхауер, писателят рисува не крупни събития, а оживява дребните факти от всекидневието на един отиващ си бит, прави ги интересни: издига малкото до пиедестала на изкуството.

Романът беше роден от всекидневието на един добруджански чифлик. Истинският смисъл обаче, вложен от автора, е отправен към идващите, към ония, които не ще заварят чифлика: нека усетят сладостната тръпка от допира с природата, с животните, с труда. Тогава, подобно на малкия Митко, ще видят звездите като дребни точици, а лъчите на голямата звезда ще им се сторят като жици, които се спущат към хората.

И романът на Йовков спусна към съвременници и потомци жици от красота, изпълни ги с усещане за вечността и безсмъртието, съприкоснови ги с природата, труда и животните. По тези жици вечно ще тече духовната енергия на хуманизма,

благородството и красотата – онова, което прави от хората човеци, а от творбата на писателя – шедьовър, чрез който българската литература се изравнява със световните постижения на белетристиката от края на 30-те години.

Драмите на Йовков

Първото драматическо произведение на Йовков има рядко щастлива съдба: още недовършено, то е забелязано от главния режисьор на Народния театър в София. Н. О. Масалитинов проявява желание да се запознае с автора на пиесата: „Кой е този Йовков? Трябва да го видя!". Но сполуката не свършва дотук.

Известно е, че на 10 февруари 1922 г. в театъра избухва пожар, превърнал сградата в пепелище. С апостолски ентусиазъм цялата интелигенция и средношколската младеж помагат за изграждане на новия театър. На 17 март 1929 г. става тържественото му откриване с пиесата „Зидари" от Петко Тодоров. Към вече приетата и известна пиеса режисьорът решава да прибави и неизвестната драма на белетриста Йовков – „Албена". По тоя начин в тържествата по откриването на театъра е включена и първата пиеса на Йовков: две седмици след премиерата на „Зидари" идва и премиерата на „Албена".

Наистина изключителен старт за автор, току-що направил първата стъпка в коварния храм на Мелпомена. Но преди да стигне до премиерата, Масалитинов и Йовков установяват личен контакт; срещат се в едно от кафенетата, посещавано от писателя, и така режисьорът сам си отговаря на въпроса „Кой е този Йовков?". На тази първа среща той го моли да завърши пиесата и да му даде да прочете края. След известно време получава коректурите от последното действие, което трябва да излезе в кн. 9–10 на „Златорог". Започва режисьорската работа; Масалитинов предлага някои дребни промени; те обаче мотивират по-убедително поведение на героите. Авторът се съгласява, но иска време да помисли и да извърши корекцията. Когато след две седмици донася поправената сцена, тя се оказва превъзходна: епизодът с другоселците и диалогът им с Гунчо Митин. Петнадесет години по-късно режисьорът на „Албена" ще каже: „Албена" имаше успех сред публиката, но критиката беше лоша. Критиците бяха автори на драми. Те почувстваха опасен за тях конкурент и на всяка цена искаха да отклонят Йовкова от драма-

тическото творчество: те го превъзнасяха като белетрист“ (1, 222–223).

Големият френски драматург Жан Ануи пише, че за един драматически автор е чест да бъде производител на пиеси, защото потребността от тях е в равна степен валидна както за актьорите, така и за публиката, пълнеща всяка вечер театралните салони. И ако в тоя поток се появи една сполука, толкова по-добре.

Йовков не беше производител на пиеси, но стана автор на сполучливи драми. Кариерата му започва с майсторство, изненадващо и досега. Но това е най-малкото, което може да се каже за първата му сценична рожба. В нея направи успешен опит да обогати конфликтната оптика на националната ни драма, защото социално-класовите, национално-патриотичните, битово-психологическите конфликти вече не го задоволяваха. В първата си пиеса, макар социалните и битово-психологическите противоречия да бяха налице, основата, върху която се срещаха, беше съвършено нова. Този тих в живота и общението с хората човек намери в себе си творческо мъжество да излезе срещу една традиция. Той постави основата на българската философско-психологическа пиеса. И с това далеч изпревари своите съвременници, обричайки се на риска да остане неразбран. Един риск колкото благороден в очите на потомците, толкова труден и мъчно поносим от живия творец.

В „Албена“, въпреки битовата обстановка, конфликтът е нравствено-философски; проблемът за престъплението и изкуплението на вината е решен върху естетически план; красотата на Албена е първопричината за всички нещастия, които животът ѝ поднася, докато в същото време е била радост, упование, гордост и възхита за нейните съселяни. Срещу тоя парадокс на несправедливостта въстава авторът: красотата е върховно благо, божи дар, тя облагородява хората, прави ги по-добри, почувствителни към страданията и доброто, извисява ги над делничното, просветлява тъмните подсъзнателни зони, дето са спотаени мрачните сили на злото. Красотата е добротворна сила, тя не руши, тя създава, макар съдбата на героите му да ни убеждава в обратното. И отново спираме до този нравствено-естетически парадокс: сама по себе си тя е радост, благородство, доброта, само за красивия носи нещастия и гибел. Другото име на красотата е *жертва* или *саможертва*. Тъкмо такава е съдбата и на Албена – гордостта и любимката на селото. Тя трябва да понесе жестоко и несправедливо наказание, макар да е най-личната мома, за нея не се намира момък, който да ѝ приляга. В тълкуването на красотата авторът непрекъснато про-

тивопоставя антагонистични начала, в смисъла на Кантовските антиномии: невинност–грях, добро–зло, красота–престъпление и т.н. Албена е жертва и богонадарена: нейната хубост привлича и издига прегради пред щастието. Вместо за първото либе обстоятелствата я заставят да се омъжи за Куцар; сам по себе си този акт е върховна несправедливост, защото я лишава от правото да бъде щастлива. В момента, когато отново среща Нягул, селото я осъжда и порицава. Поставя я в положението на двойна жертва – губи правото си да бъде щастлива с Нягул и се пожертва заради него, след като престъплението е разкрито. Както се вижда, катастрофата в нейния личен живот е пълна: тя изгубва всичко. Минала през престъплението, обгорена от страданието, красотата извършва своя тих подвиг: променя хората, прогонва от техните души злобата, завистта, жестокостта, за да ги извиси и облагороди. Думите, с които тълпата съпровожда отвеждането на Албена до каруцата от двамата стражари, всъщност са моралната ѝ награда. С истинско психологическо проникновение авторът е показал как се разкъртват стародавни морални заблуди и от красотата саможертва се ражда новата душевност, новото самосъзнание, отхвърлило мрака на миналото: „Момчета, дръжте не я давайте! Какво е селото без Албена!“.

Знаменателни думи: красотата жертва е разорала дълбоко душите и разкъртила е в тях канари от фанатизъм и невежество, за да грейне слънцето на благородството и добротата. Следователно жертвата на Албена не е напразна. Тя има всички основания да повтори думите на Дмитрий Карамазов: „Защото всички са виновни за всички... Заради всички ще отида, защото все трябва някой да отиде и заради всички. Не съм убил баща си, но трябва да отида. Приемам!“ (44, 620).

Следователно авторът откри пред националната ни драматургия нови възможности, които въвличат в конфликтната ситуация сили от морално-естетически характер; това позволи драматическите колизии да се разгръщат в сложните и малко изследвани зони на човешката психика. Раждаше се българската драма, където се сблъскваха нравствени, естетически и идейни концепции, раждаше се българската психологическа драма.

Парадоксалното беше, че нито един от професионалните театрални критици и театроведи, в това число и режисьорът на драмата, не оцениха смисъла на тоя факт. А един дилетант, освободен от каноните на школата, си позволи непозволимото: да твърди в печата, че творческото вдъхновение не може да се замени с познаването на драматичните „закони“, че съвременната българска драма започва не от „Иванко“, а от „Томирис“

на Л. Стоянов, и не от „Зидари“, а от „Албена“ на Йорд. Йовков“ (45, 5). Разбира се, като отстраним драмата на Л. Стоянов, която днес никой не помни, останалото е истинско прозрение.

Може би само Петко Росен в подлистника на „Зора“ интуитивно се докосна до същността на пиесата, като я отнесе към „рода на Чеховите пиеси“ (46, 2) и съобразно с това правилно изисква режисьорската интерпретация, която цели прозрението, а не движението. Независимо обаче от тия случайни прозрения като цяло театралната критика не съумя да схване новаторския смисъл и същност на драмата. Разбира се, не става дума за положителните оценки, които тук-таме се прокрадват в печата. Зрителите интуитивно приемат пиесата, с останалото – с осмислянето на явлението – трябваше да се заемат критиците. Задачата обаче се оказа над техните възможности.

Какво беше отношението на автора по този въпрос? Имаше ли той самосъзнанието за смисъла на извършеното? След премиерата във в. „Народен театър“ Йовков отговаря на няколко въпроса, които, както се изразява той, „може би ще интересуват читателите“. Един от тях е за съотношението между разказа и пиесата. По тоя повод Йовков специално подчертава: „Разказът обаче не трябва да се отъждествява с пиесата. В него макар да са дадени някои елементи на драмата, липсват много епизоди, много лица и случки. Вън от това – което е и най-важното – самият образ вече на Албена в пиесата е друг, сложен е на друга етическа основа: тук Албена не само че не е замесена в убийството, не е съучастница в него, нито го е искала, нито го е очаквала. Нейната виновност е само в отношенията ѝ с Нягула, които докарват катастрофата. Тя се разкайва, страда, не издава Нягула, и примирена и успокоена, готова е сама да поеме наказанието като изкупление на вината си“ (47, 1).

Два момента, изтъкнати от автора, са съществени: различията между разказа и пиесата не са единствено жанрови, а и концепционални; Албена въплъщава етическата идея за саможертвата и наказанието като изкупление на вината.

На 19 март 1929 г. в претъпкания салон на Народния театър се представя втората премиера, този път на новата българска пиеса – „Албена“. За съжаление преки впечатления от театралния салон не са запазени от оная вечер, само оскъдните и повърхностни вестникарски информации подсказват за случилото се.

Ето как се отзовава на следващия ден в. „Слово“ за премиерата: „Снощи при препълнен салон се даде втората премиера

от Народния театър: „Албена“ от Йордан Йовков. Йовкова всички познават като голям, вещ разказвач и малцина са подозирали, че епичният спокоен разказ на писателя крие драматична интерпретация. „Албена“ е първият драматичен опит на писателя – и неизбежни са неговите чисто сценични недостатъци. Но снощи те бяха почти покрити от едно смислено, убедително изпълнение, сигурно набелязано в общите си линии и завършено в някои сцени с такава сила и художествена яснота, до каквито рядко са достигали артистите ни в наша пиеса. Явен е големият дял на една смислена режисировка, която знае какво търси и какво иска, дори когато греши. Публиката снощи отдаде заслуженото и на Йовкова, и на г. Масалитинов. Върху изпълнението ще се повърна“ (48, 1).

Тази първа вестникарска реакция се оказва твърде симптоматична за оценките и отношението на театралните критици и наблюдатели спрямо пиесата. На тях ще се спрем специално, в случая бих желал да отбележа само оценката на публиката; дотолкова, доколкото можем да я открием в цитираната информация, тя е благосклонна: доволна от пиесата, отдава заслуженото както на автора, така също и на режисьора. Констатацията се потвърждава и от самия режисьор: „Албена“ – пише в спомените си той – имаше успех сред публиката“.

Ако се вгледаме обаче по-внимателно в текста на цитираното съобщение, след като познаваме разразилата се критическа буря, ще открием в зародиш главните обвинения, които ще се отправят по-късно към автора и режисьора. Какви са те?

Полуанонимният автор разиграва ролята на изненадан – Йовков бил голям и вещ разказвач и малцина са подозирали, че „епичният спокоен разказ“ криел „драматическа интерпретация“. Тая смес от намеци, заканвания и престорена невинност означава следното: Йовков си е разказвач, епик, затова не разказът му притежава драматургически качества, а те са допълнително привнесени от писателя. След това се говори за „сценичните“ недостатъци на пиесата – сиреч Йовков не владее техниката на драмата. С една дума, още тук са посочени двата главни пункта, върху които ще се спори и критикува пиесата: може ли епическите качества на белетриста да направят от него драматически автор и драма ли е въобще „Албена“?

Почти през цялата 1929 г. в центъра на критическото внимание е Йовковата драма. Оценките са разнопосочни: от категорично отрицателни през обективно-компромисни до безрезервно положителни, които, уви, са единични. Преобладават пър-

вите. Наред с многото случайни имена за „Албена“ се отзовават и известни писатели и критици: Петко Росен, Вл. Василев, Д. Талев, Ана Каменова, Л. Стоянов, Ив. Радославов, Н. Атанасов, Васил Пундев, Мирослав Минев, К. Сагаев и др.

Критическата канонада се открива от К. Сагаев по страниците на в. „Пладне“. Само два дни след премиерата той пише една бележка, дето лансира тезата, подхваната от мнозина по-късно: „Той е един от най-добрите наши повествователи, но той още не е драматург, за да го наречем лош“ (49, 2). С кавалерийска замашка критикът е отсякъл всичко: не е драматург, не разрешава никакъв проблем и т.н. Не е пощаден и режисьорът, квалифициран като „безличен фотограф“. Но зоилската ревност не го напуска и десет дни по-късно същият критик излиза с нова статия, озаглавена „Защо „Албена“ не е драма?“ (50, 2). Отговорът може да се сведе до следното: липсва драматически конфликт, ръководна идея или цел, изискан диалог и накрая – драматическа техника. И за да се докоснем до високото теоретическо и морално равнище на критика, ще приведа само завършека на статията му: „Бих искал да отбележа и достойнствата, но такива в „Албена“ няма. България има с що да се покаже пред културния свят и не бива да се представлява в чужбина чрез някаква истерична гивиндия. Това е престъпление“.

Но случайността често поднася възмездия под формата на закъснял реванш. Нещо подобно се случва с въпросния критик, който три години по-късно като директор на театъра не само ще постави пиеса от същия този автор, но и ще организира конферанси (обсъждания) на „Боряна“ в залата на театъра.

Постепенно нашенските драматически салиеровци, окуражавайки се един други, се нахвърлят върху нещастната Албена с „ядовитост, даже злоба и завист“.

Отрицанията не са случайни и от случайни автори, което не пречи да се изрекат твърде произволни твърдения. Л. Стоянов например счита, че творбата на Йовков не е драма, защото не отговаря на творческите изисквания за жанра, „тя е чисто и просто сценично илюстриран криминален случай“ (51, 2). А критикът на „Литературен глас“ с трогателно усърдие поучава автора, че неговият несполучлив опит още веднъж доказал старата истина: „битът може само тогава да даде сериозен драматичен материал, когато попадне в ръцете на автор с драматична кръв и динамично въображение“ (52, 2). Гео Крънзов от страниците на сп. „Бразди“ е категоричен: „Но драма, драматичен елемент – няма, не може да се намери. Няма!“ (53, 27). На същото мнение е и някой си Дилетант, невиждащ вътрешен

живот и душевно движение у героите, което според критика не водело до създаването на драми (54, 3). И по този начин той напълно оправдава псевдонима си.

Сред този дух на отрицание обаче се чуват и по-трезви гласове, налице е стремеж обективно да преценят достойнствата и недостатъците на Йовковата творба. В тази група би следвало да причислим критици като Вл. Василев, Васил Пундев, Ана Каменова, Д. Талев и др. Вл. Василев стига до извода: „Къде, в края на краищата, е Йовков? Между битоописанието и драмата. Силен в изобразяването на типове, той не освобождава ония сили у тях, които рязко ще ги тласнат един към друг или един срещу друг. Те не са извадени още от епическата рамка, в която авторът обича да ги съзерцава“ (55, 262). Както се вижда, и той не съумя да дешифрира истинския смисъл и съдържание на явлението.

Становището на В. Паунов е не така категорично: вярно е, че ако приложим „строгите мащаби на драмата“, тя не ги задоволява, но тоя факт не пречи пиесата да се „приема каквато е“, защото тя носи непринудена поетическа атмосфера, родена е „от една хубава поетическа дарба (56, 1). В цялостния тон обаче се промъкват нотки на снизхождение, което ранява повече, отколкото и най-яростното отрицание. Ив. Радославов е категоричен: „Пиесата на Йовков не е драма“ (57, 181).

Интересна е оценката на Д. Талев: това е нова стъпка, която ни приближава към голямата българска драма и „наред с „Майстори“ от Р. Стоянов, „Албена“ днес е най-добрата българска драма“ (58, 4). И макар пиесата да не е без недостатъци, те са от такъв характер, че не я лишават от „всичките съществени елементи на едно завършено драматично произведение“. Според Талев пиесата страда от неравномерно напрежение, някои от героите са недостатъчно „пълни като образи“, а действието – от претрупаност, развръзката е неочаквана и т.н. Ето защо рецензентът завършва своята преценка не само с потвърждение на казаното вече, но и с една прогноза и вяра в Йовковия драматургически талант: „Албена“ е важен етап към една напълно завършена българска национална драма. Тя дава доста данни и за това, че авторът ѝ, нашият голям белетрист, за в бъдеще би могъл да се домогне до големи постижения и в областта на драмата“.

В разгара на критическата кампания срещу автора и неговата творба взема думата в печата и един обикновен зрител, очевидно обаче интелигентен и със силно развито чувство за национално достойнство: „Нашето не струва, чуждото е ценно“. Като осмива саркастично подобна позиция, авторът пори-

цава националния нихилизъм, злобата, липсата на обективност и безпристрастие в оценките на повечето критици. Справедливо той се пита: пиесата е печатана няколко месеца преди това, защо тогава същите рецензенти не направиха своите бележки, така биха били далеч по-полезни на автора и театъра. А самият той е убеден, че „който види „Албена", с нейните тънки психологични моменти, с нейното живо и непринудено действие и слово, с нейната дълбока замисъл – всичко това поставено на типична българска основа, той не може да не пожелае да я види и втори, и трети път. И всеки път той ще открива нови хубости и в пиесата, и в играта" (59, 2).

Като се знае колко е чувствителен към всяка забележка – справедлива или не, – можем да си представим как тежко е понесъл Йовков критическите нападки и отрицателните оценки за пиесата. Масалитинов свидетелства, че веднъж в кабинета му е плакал от мъка. А други път заявява, че повече никога няма да пише пиеси.

Въпреки заканите Йовков не се отказва от театъра; нещо повече, неотшумели още критическите канонади, започва работа върху следващата си пиеса – комедията „Милионерът". През 1930 г. тя излиза като самостоятелно издание, без да е печатана в литературната периодика. А в началото на същата година е премиерата ѝ.

Две години по-късно, на 17 септември 1932 г., Народният театър поставя третата театрална творба на писателя – драмата „Боряна". С нея Йовков по същество продължава проблематиката на първата си пиеса; само че в случая драматургът си поставя за цел да изследва красотата като съзидателна сила, която дълбоко и трайно разорава човешките души и сее там семената на човещина, благородство, доброта. Боряна е другата същност на красотата, която би трябвало да спаси света, според думите на Достоевски. Албена и Боряна не са двата нейни образа, а двата пътя към спасението: на престъплението, изкупено със саможертва и страдание заради всички, и на съпротивата срещу тъмните сили в човешката психика, мрачното царство на разрушителните инстинкти – алчност, скъперничество, злоба, престъпление, – срещу които героинята тръгва с крехкото и ненадеждно оръжие на красотата и доброто си сърце. И като че походът ѝ предварително е обречен на неуспех: твърде нежни, твърде крехки са тия оръжия в борбата с враговете. Обратното би я лишило от романтиката на риска, дял само на благородните и душевно чисти герои. В очите на здравомислещите има нещо абсурдно в нейния порив; но абсур-

дът не е нито само в Боряна, нито единствено в обществото около нея, а в двете заедно. Абсурден е порядъкът, наредбата, управляваща земните човешки дела, и който всекиминутно сблъсква ирационалното с рационалното, престъпниците с техните жертви, красивото с грозното, доброто със злото. Абсурден е в края на краищата този неизкореним стремеж на човека към яснота, познание и порядък, или с други думи казано, към хармония.

„Боряна" е въплътената мечта на Йовков по хармония в един свят, в който войните, насилието и неправдата, обществените стълкновения всекидневно доказваха обратното, бяха най-жестокото опровержение на идеала му. Както в първата пиеса, така и тук образът на главната героиня е носител на авторовата идея – средоточието и двигателят на действието дотолкова, доколкото може да го има в психологическата драма. В структурата и на двете пиеси са заложени едни и същи антагонизиращи начала: престъплението и красотата. От техния сблъсък се поражда и драматичният конфликт. В „Албена" надделява престъплението; то бележи върха и същевременно края на колизията; докато в „Боряна" колизийната ситуация е променена – действието започва оттам, откъдето първата пиеса свършваше, след като престъплението е факт, макар и в миналото. Ситуацията се усложнява от обстоятелството, че в дома на Златил зрее ново злодеяние, защото престъплението ражда ново престъпление, кръвта – кръв. И тъкмо в такава обстановка попада Боряна, след като пристава на Павли.

Налице са всички предпоставки в дома на Златил да се разрази разрушителна буря: златото събужда алчността, ожесточава синовете, особено най-големия, насища атмосферата с недоверие, взаимна неприязън, студенина и активна ненавист. Когато Боряна прекрачва прага на тоя дом, противоречията са стигнали до своята критична маса, т.е. оттук нататък е възможна или верижна реакция, която ще доведе до взрив, или отдалечаване на взривоопасните маси на разстояние, ликвидиращо гибелта. Затова още с идването си Боряна като гръмоотвод привлича върху себе си електричеството на колизията, на антагонизма, насищило цялата атмосфера у Златиловия дом. От този момент развитието на конфликта, съдбата на всеки поотделно и на всички в него зависи от поведението и от позицията на Боряна. И в това между другото се заключава изключителното майсторство на драматурга: успял е да съсредоточи в един герой съдбата на почти всички действащи лица – факт, предполагащ не по-малко майсторство и талант у изпълнителя на тази роля. „Боряна" е драма на един актьор. Обра-

зът на героинята е може би тъкмо поради това реализиран в два паралелни плана: реалистичен и символичен, които преливат един в друг. Тя е мъдра като змията и невинна като дете, една амалгама от душевна чистота, наивитет, чар и жизнерадост, безгрижие, които граничат с лекомислие, но които се оказват най-верният път, за да се потушат конфликтите в дома на Златил, да се проветри въздухът от изпаренията на омразата и алчността.

С очарователна безгрижност Боряна преминава през капаните на коварството и човешкото озлобление, с детско чистосърдечие си извоюва трудното право да говори истината в очите, без да си навлича хорския гняв, с подкупваща усмивка и с отворено за радостта и щастието сърце тя влиза и остава в тоя дом. Пренебрегва студенината и неприязънта, с които е посрещната, и се заема да ги прогони. В неведението си не следва гласа на разума и житейската мъдрост; ситуацията е такава, че ако се вслушваше в тях, би трябвало изобщо да не пристава. В момента на опасности слуша само сърцето си: изпитанията я правят изобретателна, силна, уверена и безгрижна, защото слуша само гласа, който ѝ шепне: „Не бой се, Борянке, нищо лошо няма да стане, то ще се уреди, я си гледай работата...“ И макар никога да не мисли предварително как да постъпи, винаги знае това. Надарена е със способността да слуша верния вътрешен глас, гласа на ангела, както тя казва на Елица. Преди да осмисли опасността от високо изречената истина, тя вече е изречена. От нея Златил научава онова, което всички вкъщи и в селото мълвят зад гърба му и още неопомнил се, тя му поднася следващата – предупреждава го да премести парите и за намеренията на Павли. Нейната откровеност обезоръжава, без да озлобява, печели доверието на другите, без да ограничава свободата си. Нейното поведение е поведението на детето, чрез което говори мъдростта и очарованието на невинността. Като него тя не се замисля преди и след като е изрекла някакви думи или е извършила нещо, но не е лишена от известна хитрост и пленително лукавство: например разказва съвсем преднамерено мнимия си сън пред Вида и Рали, за да им покаже реалната жълтица, намерена в стаята на Златил. В конкретната сцена тя изостря отношенията, стига се почти до разрив между най-големия син и бащата и като че ли Боряна се отдалечава от главната цел, но отстъплението е само тактически ход, стратегията остава непроменена. Във въпросната сцена тя окончателно е спечелила доверието и симпатиите на свекъра.

И още нещо: чужди ѝ са самоанализите, равносметките, резигнативните настроения. И ако я спохождат, преминават като пролетен лъх, който понякога овлажнява очите.

И толкова! Обаче ще бъде прибързано, ако заключим, че Боряна е лекомислена и повърхностна, че твърде разточително дарява околните със своя смях. Той не е само материален израз на добро настроение, а житейска позиция, отношение и оценка на света и околните, неутолима жажда за живот, щастие и хармония. В нейния смях няма горчивина, няма ирония, няма превъзходство, той очиства душата от тревогите, премахва бръчките по челото, разведрява мислите; смях, в който блика неизтощим оптимизъм.

Боряна е в равна степен реалистичен и символен образ, сплав от реални човешки качества и същевременно олицетворение на всепобеждаваща сила на красотата, израснала върху доброто. Тя се реализира чрез другите – в неравната битка за спасение на един дом и хората, които го населяват. Наистина и Павли е израсъл тук, така че, борейки се за другите, печелейки битката със скъперничеството, алчността, озверяването, с престъплението, всъщност тя печели своето щастие.

Боряна е човек на действието, неслучайно още в началото се представя: „ние сме модерни“. С една дума – действена, заредена с енергия и сила, към които природата е прибавила красота и добро сърце: дете и дявол в едно и също време. Изградена е по-сложно, отколкото на пръв поглед изглежда: найсилно бие на очи нейната детска свобода в отношенията с околните, нейната палавост и закачливост; тя обаче не е шумна приказливка. Например не е лишена от женско лукавство и хитрост: когато Вида почти насила я отделя от Павли първата вечер, за миг отскубнала се от зоркия поглед на своята етърва, казва на Павли: „Ти мислиш, че ще се върна ли? Не! Ще видиш утре как ще ги разиграя тез дяволи!“. Надарена с буден, гъвкав ум, бързо и трезво преценява обстановката в Златиловия дом и заедно с това безизходността, в която е попаднала. Пътища за отстъпление няма, други – също. Когато Павли крои планове за бягство, тя му казва, че е луд.

Знае, че само Андрея и Елица я искат и се радват на нейното присъствие, не си прави никакви илюзии за останалите: веднъж заплаква пред Павли, а Елица съветва да не мисли лоши неща: „У, и на мене какво не ми мина през ума, ама не искам да зная!“. Следователно Боряна е отлично ориентирана в обстановката: сама се е поставила в безизходица, от която сама трябва да намери изход, при това да бъде валиден за всички.

Абсурдът може да се преодолее с абсурдни средства, тук разумът е безпомощен, никакви правила за действия, никакви предварителни прогнози – остава единствено активността, моралната стойкост и обаянието на красотата. В образа на Боряна писателят събра в едно естетичното с етичното; *хубав* в неговия художествен свят е равнозначен на *добър*, и обратното.

Ще спаси ли красотата света? – пита се Йовков. Може би! А ако съдим по тази пиеса, отговорът би бил: в най-добрия случай ще го направи по-добър, хората по-благородни! Затова, въпреки че е поставена в абсурдна ситуация, героинята не споделя абсурдния идеал, а е негово активно отрицание и преодоляване. Повежда борба в името на своето бъдеще и когато в края печели битката, победата облагодетелства всички. Мислещата тръстика се оказва и в случая по-силна от обстоятелствата: с прозренията на сърцето и красотата тя съумява да ги надмогне, да извоюва своето щастие и благополучието на останалите. Изправена и пред най-заплетени обстоятелства и неразрешими дилеми, Боряна неочаквано намира най-простите решения, като изкусно свежда сложното до разумно разрешимото. С окото на добротата и красотата чете мислите и вълненията у другите и с безпогрешна точност ги изразява и прави достояние на всички.

Авторът рационално е използвал тия качества: в срещата между Златил и баща ѝ са противопоставени два типа поведение и опасности, които я застрашават: реални и мними. Боряна знае, че строгостта на Вълчан Нанов е показна, в съгласие с изискванията на патриархалния обичай. Неслучайно, когато Павли недоумява пред нейната радост, че скоро ще го види, тя отвръща: „Защо да не се радвам? Нали ми е баща!“.

Идеализацията на нейния образ авторът обаче не довежда до хипербола, тя е жив човек, въвлечен в реална житейска ситуация. Неслучайно на конферанса от 16 септември 1932 г., след генералната репетиция на „Боряна“, Йовков защитава правдивостта на сценичния образ: „Изобщо – казва той – в нашата литература когато е въпрос за пиеси, където има селски персонаж, отношението към селянина е различно. Някои се отнасят или с някакво снисхождение към него и го идеализират, или с пренебрежение и го карикатурят. Нито едното, нито другото е вярно. Селянинът като психика, като човек е с един много богат духовен живот и не е за пренебрегване, както мислим ние... Аз ви уверявам, бил съм повече от 15-20 години на село, живял съм ден по ден там и мога да ви кажа, че такива типове не са невъзможни. Много са възможни. Може да бъдат редки и изключителни, но са възможни“ (60, 11). И накрая на

своето изказване отново защитава тезата, че Боряна е възможен за тогавашната действителност образ: „Такъв тип като Боряна не мислете, че не съществува“.

Ако в края на драмата тя успява да смекчи сърцето на съперника, да предотврати престъплението и да върне в дома радостта, любовта и смеха, това се дължи и на още един твърде съществен факт: Боряна преодолява обстоятелствата, защото заварва страстите в момент, когато те започват да се изострят и разгарят. От друга страна, синовете на Златил не са закоравели престъпници, демони в човешки образ. Катастрофата беше в латентен стадий, тогава, когато все още е възможен изход – и предотвратяването е в границите на реалистичното изображение.

В цитираната рецензия за „Албена“ П. Росен нарича героинята „най-женствената жена в цялата ни литература. И може би най-добродетелната“. Ако подобни определения имат някакъв смисъл, то, струва ми се, Боряна е въплъщение на Йовковия идеал за красота и етичност. И като всеки идеал тя е мъчно постижима в живота и на сцената. Оттук всички трудности, с които е свързано сценичното осъществяване на драмата. Композирана е така, че без актриса с качества и възможности за тази роля постановката е немислима. „Боряна“ е пиеса на едната роля. Макар в нея да фигурират и други герои, по същество тя е монодрама.

Как е посрещната от публиката и критиците?

Възторжено от публиката и с малки изключения ласкаво от критиците и театралите. Всички са единодушни в едно – майсторството на автора е порасло, овладял е техниката на драматичното изкуство. В столицата и провинцията се говори „с възторг за пиесата и за играта“.

Съдено било на автора обаче да претърпи още едно огорчение, което го засяга твърде болезнено, защото е причинено не от дребни хора, от търсачи на евтини сензации, не от кой да е, а от... Елин Пелин. Непосредствено след премиерата маститият му колега излиза в печата със статията „Йовковата „Боряна“ и Елин-Пелиновите „Гераци“ (61, 2). Още заглавието разкрива тезата-обвинение срещу Йовков: авторът на „Гераците“ се чувства ограбен; неговата повест е драматизирана, без да е посочено това. Такава е тезата, която Елин Пелин се заема да докаже: теза недоказуема по простата причина, че в сюжетния замисъл лягат житейски случки, разказани от близки на драматурга, и анкети сред учениците, извършени по внушение на самия автор, доказват по недвусмислен начин кои са източниците, че те нямат нищо общо с повестта. По тоя въпрос Д.

Минев по-късно изнесе много допълнителни факти в статията си „Към изворите на драмата „Боряна“ от Йордан Йовков“ (62, 13–19). В девет точки той е сумирал своите изводи и доказателства.

Разбира се, и отговорът на Йовков (63, 6) също е мотивиран, не оставя никакво съмнение в оригиналността на **замисъла и сюжета, в автентичността на източниците**, от които е бил почерпан; и същевременно убедително разкрива подбудите на обвинението. След като заявява, че когато е писал драмата си, „нито за миг мисълта ми не се е спирала върху повестта на г. Елин Пелин“, и след като излага в един спокоен тон фактите, завършва: „Преди време същият г. Елин Пелин беше казал, че ако някога в България се роди гений, той ще бъде геният на завистта. Изглежда, че преди да бъдат казани тия думи, тоя „гений“ не само че е бил роден, но е бил вече и доста остарял“ (63, 6).

Към всичко казано следва да се прибави и още един факт: преди да бъде поставена на сцената, „Боряна“ е печатана в началото на годината в сп. „Българска мисъл“. Странно е, че тогава Елин Пелин не открива „съвпаденията“, а прави това едва след блестящата премиера, след шумния успех на пиесата.

Инцидентът приключва от само себе си. Но Йовков изживява тежко тия дни. За известно време отношенията между двамата първенци на тогавашната литература охладняват, не си говорят три-четири месеца. Докато веднъж се срещат при издателя Христо Т. Хаджиев: „Подадоха си пак приятелски ръцете – казва той – и седнаха да пием по едно кафе. Нямаше нужда от много приказки и дълги обяснения. Така приключи този малък нежелателен инцидент“ (1, 231).

Вечерта Йовков е особено оживен, духовит и необичайно весел. Около масата в кафенето атмосферата е ведра и радостна. Йовков разказва свои впечатления от войната и останалите слушат прехласнато. Преди да се разотидат, той усмихнато съобщава: „Знаете ли, ние с Пелинко се сдобрихме“.

Поантата е щастлива, но онези мигове на творческо тържествуване, когато общественото признание и славата бяха дошли, редките щастливи мигове на удовлетворение за каторжния труд, за отказа от най-естествените човешки удоволствия и потребности – те бяха отровени.

„Боряна“ отбелязва нов етап в развитието на българската драма. Един факт, който даже и съвременниците му прозряха и почти задружно оповестиха. Д. Талев определи пиесата като „нов успех за Йордан Йовков“ и предсказа, че „ще си остане радостта на посетителите на театъра през този сезон“ (64, 4).

Бихме прибавили, че тази прогноза се оказа прекалено скромна: пиесата и сега радва и ще продължава да радва почитателите на Мелпомена.

А Сирак Скитник специално подчертава: „майсторството да се създаде непринудена причинност и интрига в самото събитие, което се развива на сцената – да се избягнат празнотите, да се създаде убедителност в действието“ (65, 1). Друг рецензент справедливо отбелязва след премиерата: „Откриването на тази годишния театрален сезон, което стана снощи, е напълно заслужено тържество не само на театъра, но и за българската драма“ (66, 5). Трети пише: „От цялата пиеса полъхва жизнена правда, красота и светлина“ (67, 506). Оценката на Вл. Василев е сумирана в тази фраза: „Овладял средствата на диалога, Йовков все още има да постига в драматическата постройка. Защото стои повече при драматическото изображение, отколкото при драматическото действие (68, 339).

Една година след смъртта на Йовков големият румънски драматург В. Евтимиу – някогашен директор на Националния театър в Букурещ, публикува статия в сп. „Нова светлина“, в която нарежда „Боряна“ сред 12-те най-добри пиеси, гледани от него по сцените на световните и европейските театри. Любопитно е да се отбележи, че в списъка не влиза румънска пиеса. Те са следните: „Лудият Тантрис“ от Хард, „Едип цар“, „Макбет“, „Вампирите“, „Живият труп“, „Пизанела“ от Д'Анунцио, „Вишнева градина“ от Чехов, „Волпоне“, „Жана д'Арк“, „Кнок“ от Жул Ромен, „Кренкбил“ от Ан. Франс и „Боряна“ от Й. Йовков.

Сред имената на изпълнителите личат Муне Сюли, Вегенер, Басерман, Моиси, Станиславски, Москвин, Германова, Дюлен, Жуве, Люсиен Гитри. Става дума за постановки във Виена, Париж, Берлин, Москва и т.н. и по-нататък В. Евтимиу пише: „И най-после „Боряна“ от Йордан Йовков, поставена на софийската сцена от Масалитинов, сътрудника на Станиславски от Москва – това са 12 от хилядите пиеси, които съм гледал през повече от 30 години. Те бележат върха на драматическото изкуство, те са най-хубавите представления, които съм имал случая да гледам. Това са ценности, които не се творят всякога и всякъде“ (69, 10). А оценката за достойнствата на самата пиеса и нейната постановка е не по-малко възторжена:

„Боряна“! – Никога не съм видял пиеса из селския живот, поставена върху сцената с толкова правдивост и поезия, естественост и грация.

Започвайки с декора, който няма нищо конвенционално, нищо оперетно, и свършвайки с последния селски костюм, всич-

ки – износени, изтъркани от времето – представяха един истински жив живот. Както във „Вишнева градина“, живееха пред нас селяните от „Боряна“ и ни заставяха да забравим, че се намираме в театър. Боряна бе за мен едно откровение и изтръгна от душата ми вик и възторг“.

Както винаги, и този път признанието дойде късно: само една година преди това Йовков почина. Ето защо румънският писател изразява съжалението си, че не е могъл лично на автора да изрази възхищението си. Един жест на внимание, който би прозвучал като дисонанс с ориенталската балканска суровост.

Може би поради контрастни потребности след драмата „Албена“ Йовков се заема с комедията. И наистина, година по-късно написва **„Милионерът“** (1930). Като психологически феномен този факт е твърде интересен: защото след тайфуна от отрицателни критики, разразил се над главата му, след като методично и притворно-загрижено му се внушаваше мисълта, че е голям „новелист“, но че драмата е изкуство, непостижимо за него (даже някакъв рецензент направо писа, че трябва да остане в белетристиката и да не се пилее в драмата, за да може да даде максимум от онова, на което е способен) (70, 2); и след всичко написано и изречено, авторът излиза с нова драматична творба, този път комедия.

Как да се изтълкува постъпката му?

Може би като дръзко предизвикателство срещу критиците и театралите, едно пренебрежение, зад което стои трезва самооценка на собствените възможности и сили?

Или законен акт за защита на творческата свобода, правото на художника сам да определя своите жанрови предпочитания и области за изяви? Или най-сетне втората му пиеса беше законна рожба на любовта му към театъра, след установените вече контакти със сцената. Както мнозина, и той не устоя – театърът го привърза фатално към себе си.

А навярно истинското обяснение е съвкупност от всичко и още толкова други съображения и предположения. Независимо обаче от тълкуването на факта, едно е несъмнено – той респектира и най-злостните критици и театрали, цялата литературна общественост, защото идва да внуши, че в случая става дума за сериозно и отговорно отношение към театъра, а не за лекомислен гастрол.

Факт е, че след премиерата в критическите отзиви и рецензии отрицанията не липсват, както и полупризнанията за сполуката, но като цяло критиците посрещат по-спокойно и трезво комедията.

В рецензията си за пиесата и постановката Теодор Траянов пише: „Ето една истинска нашенска комедия, в която много типични черти на провинциалния живот са схванати и предадени със сигурната ръка на майстор“ (71, 1). С една дума, пред нас е комедия на провинциалните нрави, пред огледалото на смеха авторът е изправил съвременния бит в малък провинциален град. Пак Траянов вярно отбелязва, че стойността на творбата не е в оригиналността или комичността на конфликта, а в изображението на нашенския бит. Наистина комедийният конфликт се завързва около случайно недоразумение: съвпадат имената и фамилиите на две лица, едното от тях е милионер и в местната банка се получава преводът на сумата. Този е възелът на сюжетните и конфликтни ситуации. Наистина познат, използван от автори с най-различна националност: в основата му стои идеята на немския писател Хайнрих фон Клайст от неговата комедия „Счупеното гърне“. Тя поражда у Пушкин хрумването за комедия, която поетът подарява на Гогол – така се ражда „Ревизор“. Така че в случая става дума не за оригинална комична ситуация, а за оригинална разработка на един скитащ комичен сюжет. Затова аналогиите с „Ревизор“ са безпредметни, още повече че и самият Гогол не може да претендира за първооткривателство, за приоритет в сюжета на своята комедия.

Основното е доколко Йовков е създал оригинални, нашенски типове, в каква степен художествено пълноценно е съумял да разкрие провинциалната действителност с нейните най-ярки и типични представители. И, разбира се, не на последно място – верен ли е портретът на времето и в името на какъв политически или нравствен идеал отрича ретроградното с оръжието на смеха.

Ако пристъпим към комедията от такава позиция, тогава въпросите ще получат своето естествено разрешение. Под микроскопа на комедиографа са поставени за изследване парите и тяхната функция в обществото; моралните и социалните сътресения, които причиняват в съдбите на хората. Той има творческа дързост публично да осмее своята съвременност и съвременници, техния морал и морална безпринципност. Парите са чудотворно заклинание, отварящо всички сезами на благополучието.

Младият ветеринарен лекар д-р Христо Кондов е надарен с редица индивидуални и професионални добродетели, липсват му само пари, за да преуспее в обществения и личния живот. И когато мълвата за милиона, депозиран на негово име в местната банка, плъзва из града, настъпва невероятно преображе-

ние: преобразяват се обстоятелства, преобразяват се отношения, преобразяват се най-сетне хората. Дотолкова парите заслепяват всички, че даже непоправими еснафи и безскрупулни скъперници като Масларска се самозаблуждават и измамват. Парите развращават не само героите, но и цялото общество, дехуманизират го. Така под тънкото було на присмеха се крие трайно отрицание на една социална система, изградена върху парите. В това между другото се заключава и художествената актуалност на проблема.

Според Масалитинов пиесата има значителен успех. При тогавашната обстановка на тежка икономическа криза броят на представленията е голям. Следователно зрителят отново проявява по-верен и стабилен усет от професионалните ценители. Техните оценки са или категорично утвърждаващи като цитираната вече от Теодор Траянов, Вичо Иванов (72, 3), или пък с известни критични бележки – на Ана Каменова (73, 3). Преобладават обаче напълно отрицателните и с много претенциозни изисквания – на Г. Спиров, д-р Д. Унтерберг, на Христо Радевски и Л. Н. Вълчанов.

Въпреки отрицанията комедията на Йовков оживя и надживя критическите предсказания на съвременниците. През 1954 г. тя беше поставена за пръв път след победата на революцията в един столичен театър: по време на представленията зрителите „примират от смях". След като четвърт век от създаването си комедията продължава да предизвиква реакциите на публиката, значи е издържала проверката на времето.

„Милионерът" зае трайно място в националния комедиен фонд на българския театър.

Съвършено различен е случаят с последната пиеса на Йовков – „Обикновен човек", играна през сезона 1935–1936 г. Има някаква върховна несправедливост след като последната драма е била „Боряна", а преди това си дал на българския театър „Албена" и „Милионерът", да приключиш театралната си кариера с творба като „Обикновен човек", за която режисьорът казва, че е минала незабелязано. Масалитинов има своето обяснение за неуспеха: авторът е сгрешил, като послушал недобросъвестни критици – отказал се е от „потурите" и е започнал да пише на градски теми. А върху градския терен образите му излизат недостатъчно ярки и убедителни – той е „истински поет на селския, а не на градския живот". В обяснението на Масалитинов има нещо вярно, но то не се докосва до генералната причина, затова не може да обясни защо комедията „Милионерът", която също третира градски теми, е далеч по-сполучлива от последната драма.

Наистина Йовков познава по-добре селския живот, но познанията и наблюденията му върху съвременния град не бива в никакъв случай да се подценяват. Не, причините за несполуката се коренят другаде.

Студентката провинциалистка Аничка, завършила висшето си образование, желае на всяка цена да остане в столицата. В нея е влюбен Борис Бранков, дребен търговец и комисионер – един обикновен човек. Аничка обаче мечтае за необикновения и случайността я среща с необикновения мошеник Струмски, мним банкер и реален изнудвач. Аничка търпи житейски крах, след като преди това е отхвърлила предложението за женитба на Борис. Обикновеният човек обаче в края на драмата се оказва необикновен добряк, благодетел и богат фабрикант. Той приема Аничка с детето, което тя има от Струмски. Историята завършва с хепиенд, разплакал дамите в салона, според думите на една рецензентка.

Причините за несполуката са поне две: на един остро социален конфликт авторът търси разрешението в сферата на морала; и на второ място – предписва средство за лекуване на социалните язви в буржоазното общество. Борис Бранков е позитивна теза, моралната рецепта за ликвидацията на социалните недъзи. С една дума, художникът реалист заема в пиесата позата на писател моралист и проповедник. Затова макар и да пресилва и схематизира по линията на социологията, Иван Мешеков вярно формулира идейния недъг, засегнал творбата непоправимо: „Субективният поет-идеалист и обективният художник-наблюдател, преобладаването на първия над втория – преобладаване, което изпъква най-очебийно в пиесата му на съвременния градски живот на сцената – ето „ахилесовата пета“, вътрешната немощ на Йовкова“ (74, 4).

Разбира се, това съвсем не означава, че пиесата е лишена от всякакви качества. Не без основания авторът заявява на Масалитинов, че „тази творба била най-добрата му пиеса“. Твърдението не отговаря на истината, но факт е, че от чисто техническа гледна точка тя е най-издържаната. Налице е ясен замисъл, сценичност и драматическо напрежение, породено от конкретните ситуации, в които попадат героите, верни картини и характери, почерпани от бедняшките столични квартали, динамичен и жив диалог, характеризиращ героите, и т.н. Но тези предимства не са в състояние да компенсират идейната недостатъчност на драмата, да направят ефикасни етичните рецепти на автора за лекуване социалните язви в обществото.

Въпреки отделни живи и колоритни образи в „Обикновен човек“, въпреки благосклонните рецензии пиесата не оживя. В

критическите преценки някои правеха аналогии с Чехов и Дикенс, други я определяха като „най-живата и сценична пиеса на Йовков“, трети, че е направена „голяма крачка напред“ и т.н. И въпреки всичко...

И така, три драми и една комедия – такъв е творческият актив на писателя в областта на драматичното изкуство, създадени за времето от 1929 до 1936 година. Както се вижда, периодът е изключително кратък и Йовков е работил много интензивно; като паралелно с пиесите пише двата си романа, издава два сборника с разкази. Ако при Пушкин е известна Болдинската есен, при българския писател имаме основания да говорим не за един сезон, а за цяло десетилетие, последното, но какво! Изпълнено с труд, високи творчески полети, в което създаде най-поетичните и най-мъдрите си творби. С основание то може да се нарече десетилетие на житейска и творческа зрялост.

Йовков има съвсем определено и зряло схващане за заслугите си към българския театър, на чиято сцена бяха поставени пиесите му. Но неговото схващане не се ограничава единствено до собствените приноси, а засяга изобщо мястото и задачите на учреждението в културния живот на нацията, както и мястото на българската драма в репертоарната му политика. И в тая сфера имаше изработени и ясно установени възгледи.

Драматическото изкуство според Йовков следва да бъде свързано с живота, с хората, да задоволява техните духовни потребности. Неговите мисли за българския национален театър се извеждат тъкмо от това генерално становище, той ще се създаде като такъв чрез български автори и пиеси. От собствен опит обаче знае, че това няма да стане леко и скоро. Необходими са усилия, упорита всекидневна работа на драматурзи и режисьори, за да се изкорени лекомисленото и карикатурно предаване на сценичния образ на селянина от артистите и се замени със сериозно отношение и уважение. Засега към това са насочени усилията само на Масалитинов, което е крайно недостатъчно: потребни са колосална воля, упорит всекидневен труд с актьорите, режисьорите, сценографите. Театърът следва да насажда пиетет към селянина и неговия бит, а не обратното. Йовков е особено непримирим, когато срещне у актьорите подобно нихилистично отношение. „Аз съм се отчаял – казва той на Сп. Казанджиев – от нашите артисти, от тяхното отношение към нашия селянин. Щом ги облечеш в потури, те мислят, че трябва да се серсемосват, да се правят на смахнати, да загубят човешкото си достойнство – другояче не могат да си представят селянина“ (8, 89). Невъзможно е с такова отношение да се

поднесе сериозна игра, да се покаже на сцената един стил на народен живот.

Той вижда още по-далеч, прогнозира последиците: театърът се превръща в разсадник на отрицателно отношение към селото и така става пакостен, насажда комплекс за национална малоценност, вместо да работи всеотдайно за ликвидирането му. В основата на всичко стоят артистите, които според Йовков все още не са разбрали, че в българските пиеси, осъществени от Народния театър, те имат отговорна задача – „да разкрият душата на българина, да създадат неговия тип, да изяснят стила на неговия живот". С една дума, артистите още не са узрели интелектуално и професионално, липсва им подготовка и национално самосъзнание за решаването на тая задача. Иначе е необяснимо повърхностното и несериозно поведение на сцената, когато играят селски роли в български пиеси.

Воден от същите принципи, Йовков е готов да напише специална драма за един от най-големите артисти – Кр. Сарафов, чийто талант високо цени: „в която Сарафов да е героят. Да я напише заради него". Защото по такъв начин, чрез авторитета и обаянието на големия талант ще защити и наложи сериозно отношение към селото и селянина. Неслучайно в инцидентна среща с другия голям актьор на българския театър – Сава Огнянов, той го пита би ли се съгласил да играе роля в потури. А когато получава утвърдителен отговор, заключава: „Наистина, като ги гледа човек тия двама майстори на сцената (Сарафов и Огнянов), казва си: „Тия артисти трябва да създадат значителни български типове, преди да слязат от сцената. Иначе би било язък за таланта им". И сега мислите му са насочени към главната цел: за нейното осъществяване той търси различни средства и пътища. Талантливо пресъздаденият образ на селянин от голям български актьор според него е начин за това.

Пак за целта Йовков снабдява своите драми с подробни бележки и характеристики поотделно за всеки герой, за физическия му облик, как стои селянинът – позата му, как се ръкува, как седи, мисли, говори, как си държи ръцете, за времето на сценичното действие. Толкова внимателно и задълбочено следи поведението на актьорите, когато играят, че според Вл. Василев се готвел да напише статия: „Как трябва да се играят на сцената нашенски хора: стойка, говор, жест, мимика и пр.". За съжаление статията останала ненаписана въпреки приятелските подкани. Но в архива, след смъртта му, се откриват цитираните вече „Бележки към Боряна". Не можем да не се съгласим с Вл. Василев, че подобна статия би била много интересна,

„защото щеше да даде жизнени свои наблюдения, които биха били много полезни за актьорите“ (23, 344).

В цитираните бележки към „Боряна“ по повод на актьорския език Йовков изтъква, че българският национален театър трябва да внедрява, да учи на чист, звучен и изразителен роден език; да бъде огнище, откъдето ще се пръскат искрите на езиколюбието. Една мисия, чието начало бяха поставили преди това Пенчо Славейков и Яворов. „На сцената – пише драматургът – трябва да се чуе хубав български език, езикът на литературното произведение...“

Йовков има свое виждане и за работата на режисьора. Той трябва да се стреми да свърже отделните действия, сцена, картини, играта на актьорите, декорите в такава динамическа цялост, в която всеки детайл ще се възприема не сам за себе си, а като част от едно хармонично цяло, наречено много сполучливо от него „поезия на цялото“. Спектакълът по своята същност е колективен акт, изгражда се от усилията на много участници – на сцената и зад кулисите. За истински театрален спектакъл може да се говори само тогава, когато механическият сбор е споен в нещо неразчленимо, живо, от „поезията на цялото“.

Йовков не може да се примири с факта, че от постановките се гони поезията, театралността, в разрез и противоречие с природата на театралното изкуство. Странно му изглежда, че условността на сценичното изкуство, особеният език, с който си служи, отсъстват от постановките на български пиеси. Писателят недоумява: „В самия живот има театралност, а те я убиват на сцената“.

Следователно Йовков имаше комплексен подход и становище по всички главни проблеми на театъра – като се започне от репертоарно-творческите, та до административно-организационните. В последните дни от своя живот даже написа статия „Нещо за театъра в Румъния“ (75, 8), с която се постара не само да запознае културната ни общественост с успехите му, но и с формите за подпомагане на националната драма в нашата северна съседка.

С една дума, Йовков познаваше театъра всестранно и задълбочено, от съжденията му личи трезв поглед и зрялост.

Като драматург още с първата си пиеса Йовков въведе един свят, изтъкан от етика и красота, в чиито пространства доброволно се заточи сам, измъчван от алтернативите на моралното и естетичното начало у човека. Тяхното съчетание повдигна хоризонтите на националната ни драма, отбелязвайки нов, по-висок етап в нейното развитие. Повече от половин век драмите

му шестват по сцените на театрите – у нас и в чужбина. Време, през което те доказаха и защитиха своите художествени и сценични достойнства: „Албена“, „Боряна“, „Милионерът“ си извоюваха трудното право на творби от националния драматически репертоар. Времето работи за тях.

Наш и на света

След всичко казано не е трудно да се обясни интересът към творчеството на Йовков в чужбина. Библиографската статистика е категорична: с всяка измината година се прибавят нови преводи и страни, в които излизат негови книги.

Само девет години след като публикува първата си прозаическа творба, вече е преведен на немски език в представителния сборник „Страната на розите“ (1918), дело на Рода-Рода. Участва с разказа „Българка“ под заглавие „Шина“, придружен от кратка биографична бележка и портрет. Две години по-късно в Талин, Естония, излиза отново същият разказ, под същото заглавие, в превод на естонски от Петер Грюнефелд.

Зареждат се преводи в Чехия – „Шибил“, в бившия Съветски съюз – „Ески Арап“, в Италия – „Юнашки глави“. Наред с тях следват и критическите отзиви и характеристики в чуждите литературни издания. Първият принадлежи на поляка Ян Голомбек. В кратка бележка той се докосва до същностни черти на Йовковия белетристичен свят: изтъква се експресивността на повествованието, умението да изобразява големите неща пестеливо, с малко изразни средства и накрая – епическият характер на дарованието му.

Най-значителната критическа преценка през 20-те години обаче принадлежи на изтъкнатия италиански славист проф. Артуро Крониа. В авторитетното славистично издание „Rivista di literature slave“ той рецензира „Старопланински легенди“. Българският прозаик е квалифициран като „модерен реалист“.

Йовковото име заема все по-значително място в прегледите на българската литература, излизащи в чужди издания. До края на 20-те години се появяват три: в Германия, Чехословакия и САЩ.

В Полша през 1928 г. е отпечатана и първата му самостоятелна книга – „Постолови воденици“, авторизиран превод. Началото на 30-те години е време, в което европейските и балканските страни в буквалния смисъл на думата „откриват“ Йовков. През 1931 г. в Белград излизат „Вечери в Антимовския

хан“, 1933 г. в Загреб – „Жетварят“, а в Букурещ – „Вечери в Антимовския хан“, през 1936 г. в Атина – „Старопланински легенди“, в Неапол антологията „Шибил“ и др. За по-малко от пет години в Германия са издадени седем Йовкови книги: „Чифликът край границата“, „Вечери в Антимовския хан“, „Жетварят“, „Земляци“ и „Боряна“. Следват издания на чешки, фламандски, сръбски, испански.

След Втората световна война интересът към Йовковото творчество бележи видим растеж. **До 1980** г. в двадесет страни на света **излизат 70** негови книги на двадесет и пет езика. Отделни творби са превеждани общо на **тридесет и седем езика**. Не ще изреждам световните европейски езици, ще спомена само източните и редките, без, разбира се, да ги изчерпвам: арабски, виетнамски, китайски, персийски, финландски, хинди, чувашки, шведски, японски и др.

Преводите дават относително вярна картина за топографията на проникването му в света – Европа, Азия, Америка, а чрез френски и английски още и в Африка и Австралия. Ето защо няма да бъде пресилен изводът, че след Втората световна война светът откри Йовков.

Разбира се, зад сухите статистически данни, зад колоните от цифри остава най-същественото – реакцията на читателя, онзи национално специфичен ъгъл, под който се възприема българският писател и неговият свят. Тази информация липсва в библиографската статистика, затова само по отделните отзиви в печата можем косвено да съдим как неговото творчество се приема във всяка страна. Едва ли чрез подобни преценки Йовков, пък и всеки голям творец, ще утвърди името си на световен писател; тяхното инвентиране в някои литературнокритически изследвания е израз на ниско национално самочувствие. Поради това ще се въздържа от цитирането им, с едно-единствено изключение.

Случаят с турския професор Сабри Есат Сиявушгил е от друго естество. В предговора си към турското издание на „Чифликът край границата“ той пише: „Наистина предизвиква учудване и възхищение как е успял този българин, който е воювал през Балканската война срещу нас, да издигне такъв паметник на любовта, когато ръцете му още са миришели на барут“. Затова предпочетох оценките на този турчин – защото в тяхната обективност нямаме основание да се съмняваме.

След като го нарича „велик човек“ и „епически поет на човечността“, след като го поставя наред и над световни разказвачи от Бокачо до Алфонс Доде, той пише: „**Според моето мнение Йордан Йовков не само със своя литературен талант,**

но и със своя общочовешки характер е бележитост, която светът с гордост, винаги с гордост и признателност ще споменава. Би могло да се счита неоткриването му от учредителите на Нобеловата награда за сериозна неудача не за Йовков, а за самите тях. Обстоятелството, че българската литература притежава такъв духовен гигант, е цяло щастие, за което може само да се завижда". И в заключение: „Йовков прави чест на българщината и на човечеството".

И наистина неговото творчество е близко по дух със сътвореното от най-изтъкнатите писатели в европейската и световната литература през ония десетилетия. Той принадлежи не само на епохата, в която живя и отрази, а много повече на всички следващи епохи, защото изобразяваше не българина, а България, не отделния човек, а човечеството. Тъкмо затова Йовков е наш и на целия свят.

ХРИСТО СМИРНЕНСКИ

(29.IX.1898–18.VI.1923)

Лирика

Христоматийният образ на поета, насаждан с уморителна последователност десетилетия наред, ни го представя неизменно като „поет на огнените гриви", „бард на пролетарската революция", „българският Маяковски", автор на „огнеструйна поезия", на „феерия от огнеструйни образи" и т.н. И в резултат формира у няколко поколения читатели една представа, която, най-меко казано, се обърна срещу самия поет: авторите различни – образът неизменно един и същ, какъвто ни беше завещан още от Г. Бакалов.

А тази представа бе по същество една върховна несправедливост! Не че поначало тя не е вярна, че няма свои основания в литературното му наследство. Не! Но той се оказа неверен, защото пренебрегна други черти, които реално съществуваха в творчеството му. По този начин нашите представи за това „слън-

чево дете на пролетарската поезия“, както чудесно се изрази Антон Страшимиров, бяха сериозно обеднени.

С течение на времето жанровият и тематично-проблемен кръг около сътвореното от Смирненски все повече се стесняваше. Поначало неговата проза и фейлетони рядко са бивали предмет на оценка и проучвания. Но през последните няколко десетилетия те изобщо са изключени от проучванията на литературоведите. Стигна се до парадоксалната ситуация, че всичко или почти всичко се сведе до революционната му лирика. При това не върху цялата, а само до няколко от неговите антологични стихотворения – „Москва“, „Червените ескадрони“, „Въглекопач“, „Йохан“, „Смъртта на Делеклюз“, „Жълтата гостенка“, „Карл Либкнехт“, „Руският Прометей“, „През бурята“ и др. А да не говорим за присъствието му в учебните програми на днешното българско училище!

В известната си статия „Поезията на младите“ Гео Милев беше писал, че литературната работа е „борба за идеал и съвършенство“. Големият поет светкавично е уловил главното, че нова литература и изкуство се създават, когато е налице **нов идеал**. След главоломните промени в края на Първата световна война, след революциите в Русия, Унгария и Германия, терминът „пролетарска революция“ напусна сферата на социалните теории и се изпълни с практическо съдържание. Беше се родил **новият герой на епохата**. И една от най-забележителните заслуги на Смирненски е, че пръв измежду своите съвременници художествено го материализира в революционната си лирика. Така, както през 70-те години на XIX в. Христо Ботев гениално обобщи образа на героя от националноосвободителните борби срещу петвековния поробител в творби като „Хаджи Димитър“, „Моята молитва“, „На прощаване“, „Обесването на В. Левски“, „Хайдути“, „Пристанала“, „В механата“ и др.

Аналогична историческа мисия времето отреди и за пролетарския поет. Без да пренебрегва традициите, той дойде в литературата ведно с освежителния полъх на нещо ново и романтично привлекателно. Неговите революционни стихове внезапно и закономерно спечелиха симпатиите и признанието на трудовите хора. А честномислещите творци откриха в негово лице новатора и обновителя на тогавашната българска литература.

Новият лирически герой на епохата, намерил творческо превъплъщение в лириката му, ѝ придаде естетическа монолитност, издигна я върху гребена на революционните и естетическите потребности през онова тревожно и напрегнато време. Тук следователно трябва да търсим смисъла на новаторския акт, извършен от Смирненски в националната ни лирика от

началото на 20-те години. Ето защо прав бе А. Страшимиров, когато завърши статията си за Хр. Смирненски с думите: „След него е вече срамно за работническото движение да се подхранва още с дидактични стихове“.

Лирическият герой от неговите стихове през периода на „Червен смях“ носи друго съзнание и самочувствие. Поетът идва от работническите низини на Ючбунар.

В спомените на Невена Липошлиева откриваме интересни свидетелства за реакциите му, когато се намира сред оживената столична улица, обграден от шумна тълпа. Това може да е столичната търговска улица „Пиротска“, окичена с гирлянди от малки галантерийни дюкянчета, собственост на Мордохай или Ребека, които цял живот мечтаят за магазин на ул. „Леге“. Той притежава буйно въображение и сред тая пъстрота и шум усеща пулса на истинския живот, дето зрее революционната закана на тълпата. „Неведнаж – пише Липошлиева – той е изказвал гласно своето живо видение как тълпата се вдига на щурм и като огнена лава залива и руши дървените бараки, умирисаните дюкянчета, как очистителната струя на огъня проправя път към новия живот... При това Христо никога не се съмняваше, че сам той и всички ние с него ще бъдем начело на този бунт на тълпите“ (1, 165).

С една дума, той не отделя себе си от тълпата в часа, когато удари камбаната на революцията. Можеше ли тогава да отдели и своя талант от улицата, заляна от тълпите? Ето защо съвсем логично е да развие мислите, които ни предава Н. Липошлиева: „Неведнаж сме спорили на тема „талантът зрее в тишината и самотата“. Христо горещо отричаше тая сантиментална глупост. За него и животът, талантът, се раждат и зреят сред многолюдната тълпа, гдето „кипят грижите и горестите вечни и зрее заканата на роба“. Тая тълпа електризира духа му, подсказва му теми, дава му настроение. Образите се раждат още там – на улицата. В къщи само ги облича в думи“ (1, 165).

Цитираният пасаж е почти словесно потвърден от редица негови стихотворни творби – „Улицата“, „Утрешният ден“, „Тълпите“. Улицата не е нещо статично, застинало в пейзажа на града. Тя е цялата изтъкана от ритъм, движение, от звукове и багри, самата динамика и отрицание на застоя:

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

Следователно Смирненски откри в прозаичната и презряна от салонните естети улица обект за вдъхновение. Знаменателен факт! Защото, за да се опълчиш срещу господстващия литературен вкус на времето, се изисква повече от дръзновение, изисква се новаторско самочувствие.

И той отново го демонстрира, когато преосмисля понятието „тълпа". Така в твърде популярното за времето стихотворение на Ем. Попдимитров „Ирен" лирическият герой е убит от скръб по своята любима. Отрекъл се е от света, от живота, който тече край него, предал се е изцяло на спомена за нея. И когато тръгва сред тълпата на многолюдната улица, той е тъжен, блед и примирен:

И ето – в разгара ликуващ на слънчеви ден –
аз пак се намерих сред стар булевард непознат,
ехтеше тълпата безгрижна в стохилядни град,
а тъжен, в разгара ликуващ на слънчеви ден –
аз плачех за тебе, Ирен.

И лирическият герой на Николай Лилиев възприема тълпата като нещо далечно и чуждо, от позицията на примирение и отчужденост. Сред нейните буйни талази и динамика, песни и възторзи той остава равнодушен, без порив да ѝ „повери душата си ранена". С особена отчетливост това състояние е осъзнато в стихотворението „Те отминават с песни безродната ни стряха". Още с това „те", с което започва първият стих, лирическият герой отделя себе си, разграничава се от онези, които отминават с песни покрай него и безродната му стряха. „Те" са друг свят, който е чужд на героя, и няма никакви изгледи да бъде премахната тази душевна дистанция, да бъдат преодолени космически далечини, за да може той да се слее с тях и запее техните песни. Но същевременно лирическият герой на Лилиев не е лишен от чувството за историческа обективност: убеден е, че именно на тях принадлежи бъдещето и радостта. Трагедията му е в непреодоляната вътрешна обреченост, в липсата на сили да се изтръгне от състоянието на пасивност и поеме с онези, които пеят песните на бъдещето. Но той не ги отрече на това основание. Те станаха само повод за горчива и печална равносметка:

Те отминават; с песни и с радост безметежна
ще срещнат всяка болка, ще срещнат всеки грях:
тях слънцето ги чака и пролетта безбрежна,
и смелата надежда, че вечността е с тях.

Те отминават с песни. Заключени навеки
в безплодната си мъка, без вяра, без лъчи,
напусто ще се чупят през нашите очи
в почуда лъкатушки – небесните пътеки.

Очевидна е несъвместимостта на двете житейски позиции, на двата начина, по които се интерпретира мотивът за улицата и тълпата в лириката на Хр. Смирненски и поетите символисти. Ако при него лирическият герой се самовъзприема като частица от тълпата, заредена с бури и бъдеще, носи в себе си самочувствието на борец, при Ем. Попдимитров и Н. Лилиев лирическият герой и тълпата са две антагонистични субстанции – отчуждени и далечни. В единия случай настроението е бодро и оптимистично, докато в другия – царят печал, униние, скръб и безутешна тъга.

Анализирайки тия мотиви в лириката на Смирненски, още навремето Минко Николов изтъкна в какво се заключават новаторските му приноси. Той пръв почувства и изобрази обновителната стихия на масите и я въплъти в събирателния образ на „тълпите". „Пръв – пише М. Николов – в нашата лирика той усети красотата в небивалия размах на масовото движение. В неговите поетически възприятия господствува чувството за величавост и грандиозност, перспективата за победно тържество на колективната воля" (2, 235).

Но той не спря дотук, до събирателния образ на тълпите, устремили се към „утрешния ден". От безформената маса на тълпата извлече образа на работника, чрез който акт конкретизира социалното и политическо съдържание, влагано от него в събирателния образ на тълпата.

Смирненски очевидно тръгна от традициите на пролетарската поезия преди него, и по-специално от Полянов, в чиито стихове обаче образът е лишен от художествена плът и топло човешко дихание.

При Смирненски образът е несъмнено по-конкретен, по-близо до реалния човек, без обаче процесът на художествената конкретизация да е завършен. Символното обобщение е все още налице, изображението не се побира в земните мащаби, поетът работи с планетарни мащаби, с каквито епохата на революциите работи. Затова символизирането на работника е в известна степен предопределено от потребностите на художественото съзнание и господстващия литературен вкус. Така че, когато говорим за символи в революционната поезия на Смирненски, понятието „символ" в нея в никакъв случай не се покрива със символистичната образност.

При една съпоставка между две стихотворения на поета - „Пролетарий“ и „Работникът“, рязко се очертават разликите в характеристиката на лирическите герои. Още самото заглавие на първото стихотворение е едно обобщение, авторът рисува не конкретния пролетарий, а символа, за да ни внуши представата си за пролетариата изобщо:

В полунощ пред заключени двери
аз стоя непризван, непознат,
и в ръцете ми гневно трепери
съдбоносният яростен млат.

Противниците на пролетария също не са конкретизирани: те пируват в беломраморни зали и тяхното пиршество е увенчано с „мрачен разкош“. Героят е изпълнен с гняв и решителност да бъде безпощаден към пируващите. Кълне се пред стоновете и воплите на робите:

Разбунтуван кат луда стихия,
ще разбия заключений вход,
с тържеството на властен Месия
ще руша и създавам живот.

А в зори, сред възторжени песни,
ще протегна аз груби ръце,
и високо, високо ще блесне,
светлината на нежно сърце.
(„Пролетарий“)

Далеч по-земен и конкретен е лирическият герой в другото стихотворение – „Работникът“. Той е поставен в конкретна житейска обстановка – сутрин, когато слънцето изгрява, работникът тръгва „с бледоликите си братя“ по улиците на каменния град. Тежко отекват стъпките му, сякаш резонират със заканата, която кипи у него срещу „многоликата нужда“. Но с това се изчерпват и конкретните му черти – оттук нататък Смирненски развива чрез символи идеята си за историческото му предназначение – работникът вече не е примиреният и смазан от социалния гнет роб, а „новий Прометей“, освободен от игото на боговете. Призван е от историята да върви пред човешкия род, потънал в мрака на невежеството, и да пръска рубинените огньове на революционната мисъл. Но и в дадения случай конкретизацията на образната система се намира в начален етап; все още символиката като изобразителна система доминира.

Даже в стихотворението „Каменарче“, дето се срещаме на пръв поглед със съвсем конкретни образи – „тъмносив каскет“, „алена кръв по одрасканата буза“, избеляла от труд и пот блуза и т.н., – целият този реквизит не изпълнява самостоятелна художествена функция, а е спомагателен. Стихотворението по същество е разгърната алегория – каменарчето с чука прокарва „нов път“. Разрешението на алегорията откриваме в последната строфа. По този повод един автор беше писал: „Сумарният и планетарен образ на пролетария, който руши и създава живот, е намерил естественото си и непретенциозно превъплъщение в образа на нашенски момък-каменар, с „тъмносив каскет, с изпобеляла блуза“. От празника на революцията поетът е слязъл в трудовите делници на своята класа и в разговорнабитова форма е реализирал същия преносен смисъл“.

С други думи, в работника поетът видя не само рушителя на стария строй, но и предсказа неговото бъдеще като съзидател и строител на новото общество.

Но преди да настъпи ерата на съзиданието, тя трябваше да бъде извоювана в кръвопролитни схватки. В тях израстват и се каляват пролетарските вождове и редовите борци на революцията – като Йохан, Делеклюз, Роза Люксембург, Карл Либкнехт. Да откликне на важно политическо събитие, на календарна дата – за поета не е просто приятно задължение, а вътрешна потребност и необходимост. Така се раждат творбите му с интернационални мотиви – „Москва“, „Бурята в Берлин“, „Червените ескадрони“ и др.

След като тръгна от образа на пролетария, еволюционният път на развитие го отведе до интернационализма. Като политическа програма и идея той не е нещо непознато, нещо ново за нас. Да си припомним само имената на Каравелов и Ботев и техните декларации за съпричастност към съдбата на другите поробени народи в Европа и на Балканите. Смирненски защити тази идея обаче без отказ от националните приоритети и въжделения, а тъкмо обратното – чрез международната солидарност ратуваше за по-скорошното им осъществяване.

Ето защо съдбата на Съветска Русия е толкова близка за него, както и съдбата на революциите в Германия и Унгария. Тази съпричастност е много ярко изразена в „Руският Прометей“:

Москва пламти. Берлин буботи,
Париж облян е в странен блясък,
под Лондон глух подземен трясък
отронва тежките си ноти,

от Ню-Йорк чак до Атлантика
надлъж над земната снага
прострях рубинена дъга;
вълни от пламъци тя блика
и водопади от искри се сипят
над Индия и над Египет...

На същото интернационално чувство дължим тези вдъхновени и ненадминати и досега оди на революцията като „Червените ескадрони“ или „Москва“. Мисълта, че Москва е столица на световната революция, е конструктивният принцип, върху който авторът изгражда творбата си чрез степенувана градация на възторга си. Стъпалата на тоя възторг се бележат от трите сравнения в края на всяка строфа. Москва е: „сърце от разтопен метал“, „звезда на нови времена“ и накрая „вулкан от пламнали души“.

Запазен е показателен спомен на негов съвременник. На обвинението, че много от стихотворенията му отразяват политически събития, станали в чужди страни, той отговаря: „Йохан е наш, Йохан съм аз и ти, всички работници-борци. Не била наша действителност! А как си представяш ти, голубчик, революцията у нас? Без барикади? Без Йохан? Борците са интернационални“ (3).

Увлечени от политически страсти, амбиции и агитки, един дял от неговото поетическо наследство беше подценяван и пренебрегван в течение на редица години. Така, целенасочено или не, този дял от лириката му беше изтикан в зоната на критическия здрач, рядко споменаван и още по-рядко бивал предмет на литературнокритически преценки и изследвания: „Жълтата гостенка“, „Цветарка“, циклите „Зимни вечери“ и „Децата на града“. В социалната си лирика Смирненски изобрази драмата на „хиляди души разбити“, съдбите на бедните безпризорни гаврошовци, страданията и униженията на скитниците, на несретниците, просяци, бедни музиканти, инвалиди и пияници.

Особено чувствителен е поетът към децата на големия град, чиито родители не са в състояние да им осигурят нормално детство. Сред тях са бедняците, малките гаврошовци, уличниците, малката цветарка, жертвите на жълтата гостенка, слепите и болните и т.н.

Какво е характерно за този тематичен кръг?

Двигател на чувството в цикъла „Децата на града“ е състраданието, човешката болка и искрено съчувствие. Поетът ни открива една друга жестока действителност, друга истина за живота на тия хора в условията на капиталистическия град.

Героите са жертви на обиди и унижения, на физически страдания и насилия, на експлоатация, която духовно и физически ги унищожава. Тяхната гибел е различна от гибелта на Йохан или Роза Люксембург, Карл Либкнехт или Делеклюз. Ако в първите творби е направен апотеоз на героизма и саможертвата, то вторите са напоени с ненавист към обществото, което обижда и унижава човешкото достойнство на обикновените хора. И в двата случая поетът отстоява с художествени средства Горкиевата позиция за защита на човешката гордост. Като своя учител страстно воюва за освобождението на човека от жестоките социални сили, които го унижават и осакатяват духовно и физически.

Проза

Сред десетките и стотиците прозаически късове, пръснати из разни вестници и списания, се открояват няколко белетристични творби – разкази, импресии и пътеписи, които ни откриват нови моменти от многостранното дарование на Смирненски – представят ни го откъм малко позната страна – като белетрист.

Смирненски ни е оставил три разказа – „Очи“ (1918), „Една вечер“ (1922), „Слънцето“ (1921).

Близки по проблематика на тези творби са и импресиите „Борба със спекулантите“, „Босоногите деца“, „Смело, товарищи“. В тези белетристични късове авторът дава пряк, непосредствен израз на своето съчувствие, на пролетарската си солидарност с децата на града. Така в първата импресия сме свидетели на покъртителна сцена – мустакат стражар дърпа към участъка уплашено момче, което е продавало цигари по ул. „Пиротска“. То е цялото в кръпки и неслучайно един от тълпата иронически забелязва, че „колкото кръпки на гащите си има, толкова милиони е натрупал“. А друг от зяпачите добавя: „Смърт на спекулантите!“. И след тая реплика иде поантата на импресията, цялата пропита с гняв и ирония: „А с твърди крачки, с астраганена яка, пуснал като авангард шкембето си, важно стъпва известен столичен гешефтар и тържествено се усмихва“.

С особена любов и съпричастие към трагичната съдба на пролетарските деца Смирненски описва сцени, в които те са герои. В импресията „Босоногите деца“ той е дал израз на своята обич и на своето искрено съчувствие към децата на

бедняшка София. Още от малки те се запознават с нуждата, с недоимъка, още от малки те понасят непосилното бреме на труд, който не е по силите на слабите им детски плещи. Окъсани, облечени в дрипи, впрегнати в колички, натоварени с дърва, малките роби потеглят за вкъщи. Срещата с връстника им от автомобила говори твърде красноречиво за чувствата, които изпитват те към света на охолните:

„– Мамо, защо са се впрегнали тези деца? – пита невръстният доволник от автомобила.

– Носят дърва за зимата.

– А не им ли тежи?

– Не, маминото, те са свикнали.

Босоногите спират с тежка въздишка, стрелват искрящ омраза поглед и пак повличат количките си". Ето защо и изводът в края е безапелационен и пророчески: „Два свята, единият е излишен!".

И толкова, нито дума повече. Авторът не дава никакви други обяснения кой от двата свята е излишният.

Този дял от творчеството на Смирнески не би бил пълен, ако към него не отнесем пътеписите – „Пожар в Рила" и „Куртова поляна" (1922 и 1923 г.).

„Пожар в Рила" е писан, когато авторът е изпратен да се лекува в с. Радуил през 1922 г. С много поетичност и настроение са нарисувани картини от рилската природа. Смирненски проявява забележителен усет към цветовете, сенките и светлосенките, към ароматите и промените в планината. Ето например как авторът е нарисувал картината на горския пожар, наблюдавана не директно, а от разстояние: „Над пожара небето се заруменява, леките бели облачета се заливат в пурпур, сякаш окървавени бели птици, готови да нападат по върховете. Изведнаж грамадни огнени езици лумват, извиват се и се умножават. Небето цяло е в кърви". И така потегля дружина от няколко балканджии, за да гаси пожара. И всъщност се запознаваме с перипетиите и преживяванията на тая дружина: посрещането им от представителите на властта, размяната на любезности между тях и селяните, изсичането на просеки, даването на контраогъня и т.н. Но авторът не се задоволява само с живописни картини, а издебва сгода да пусне и някоя политическа острота. Така в края на пътеписа, когато пожарът вече е изгасен, призори, някой от групата се провиква: „– Блокът, блокът иде на помощ. Всички отправят очи: по голия склон радуилските говеда излизат на паша".

И в другия очерк, писан почти по същото време – „Куртова поляна" (септември 1922 г.), – той вметва подобни закачки

срещу своите политически противници. Например: „Раците много приличат на блока. Напредват като него, па и мършата обичат“. А когато заговаря за божественото изкуство на Орфей, за неговата способност да разплаква вълци, мечки, сърни и глигани, отбелязва: „Впрочем глиганите съвсем ги нямало. Аз забравих, че са били из вилите на Чамкория, в Лъджене, Варна и пр. на курорт. Или пък пишели уводни статии, настанени в редакцията на „Мир“.

Както се вижда, даже и в белетристичните творби на Смирненски не се пропуска всеки удобен случай, за да се отправи една стрела срещу политическите противници. В тази насока пътеписната му проза притежава качества, които я сближават с блестящи образци от този жанр в световната литература – „Пътуването по Харц“ от Хайне. Примерът на немския писател се е отразил изключително благотворно върху нашия поет. Като своя немски колега и Смирненски умело и естествено прелива и съчетава природните описания, великолепните пейзажи с изненадващи каламбури, с точни сатирични попадения.

В заключение следва да кажем, че белетристичната продукция на Смирненски не е голяма по обем. Във всичките споменати произведения е налице ясна художествена идея и категорична политическа позиция.

Хумор

В статията си „Хуморът на Смирненски“ Кр. Кюлявков, един от близките другари на поета, писа: „Аз не се съмнявам, че ако Смирненски беше останал жив, той щеше да бъде днес най-добрият хумористичен писател у нас. Хуморът у него не беше нещо, което да се търси, да се открива или да се желае: той си беше роден хуморист. Хуморът у него бликаше на всяка крачка, както е хуморът у мнозина гениални и големи поети като Шекспир, Хайне, Пушкин, Ботев и др. Той може да се смее над всичко като никой друг и най-близките му другари не могат да си обяснят и досега откъде извира тоя нескончаем смях“.

Известно е, че поетът направи своя дебют по страниците на в. „К’во да е“ – един типичен представител на жълтия, булеварден хумор. В продължение на по-малко от десетилетие той извървя стремителен път на развитие. Започна с хумор, в който главни герои бяха слугините и простите селяни, предимно шопи, занимава се с глупостта на стражари и тлъстите софийски дами, с флиртовете на софийските ученици и ученички, сту-

денти и студентки. Този хумор беше чужд на социалната проблематика, странеше от ярките социални типове, благодатна основа за създаване на сатирични герои. Ето защо прав е Кр. Кюлявков, когато в същата статия сочи, че без улавяне именно на тия социални фигури в живота хуморът не може да отбележи значителни сполуки. „Какво би станало напр. с А. Константинов – се пита авторът на статията, – ако не беше се спрял върху типа в Бай Ганьо, а попаднеше в незначителните прахоляци на еснафското всекидневие. Но да се освободят от дребното и нищожното, незначителното от социална гледна точка, могат само големите таланти, какъвто беше и Смирненски".

Сътрудничеството в „Червен смях" разкрива пред него не само широки хоризонти за творческо осъществяване, но и бележи нов момент в развитието му като хуморист. А известно е, че хуморът е страховито оръжие в ръцете на родения талант. Неслучайно Херцен казва, че „да накараш човек да се надсмее над бога Апис значи той – бога – да бъде развенчан от свещения сан и направен прост бик". А Смирненски владее тъкмо това божествено изкуство – кара ни да се смеем на всичко, до което се докосва с перото си: политически вождове и партии, държавни глави и крале, езиковеди и професори, учени и литератори, вестникари и актьори, духовници и новоизлюпени аристократи, гешефтари и спекуланти, критици и писатели.

Хумористичният дар на поета е така многостранен, че всеки опит да се обхване в цялост създава непреодолими затруднения за изследователя. Защото той твори с еднакъв успех и в областта на стихотворния хумор, и в сатиричната проза, оставил ни е блестящи образци във всички жанрове на тия области: хумористични и сатирични стихотворения, пародии, епиграми, епитафии, поеми, диалози, сценки, акростихове и т.н. А в прозата – фейлетони, импресии, разкази, драматически сценки, епистоларни творби и др.

Не по-малко богата и разнообразна е тематичната характеристика на хумористичното му творчество. Не ще бъде преувеличено, ако кажем, че няма кътче от българската духовна, политическа, социално-битова, административна действителност, в която хумористът и сатирикът да не е надникнал, да не е оставил следи за своето присъствие. Една твърде значителна част заемат творбите с битова тематика. В тях са взети на хумористичен и сатиричен прицел най-разнообразни страни от всекидневния бит, нрави, поведение, недостатъци в поведението на различни представители и социални прослойки в българското общество от двайсетте години: чиновници, комисари по прехраната, неуредици в снабдяването, планирането на софийс-

ките улици, неуредици в транспорта, в снабдяването с топливо, закачки с вакарелски слугини, със софийските мъгли и кални улици. Тук разнообразието е толкова голямо, че е невъзможно да се назоват поне само темите. Хумористът е неизчерпаем – от най-незначителен на пръв поглед факт е в състояние да направи виц, да създаде комедийна ситуация. Ето напр. злободневката „Студ“:

Студено, дявол да го вземе!
Студът те реже като ножици!
Човек за да се посъвземе,
са нужни барем две госпожици!

Поспрете, сочнобуза Катя,
за да побъбриме за зимата!
В такова време сал сърцата
променят съвършено климата.
Смехът на твойте устни али
ще ме съгрее без съмнение,
той двеста печки ще запали
за мое лично отопление...

Макар и написани по злободневни поводи, тия творби и днес не са загубили своето значение – без преувеличение може да се каже, че те са хумористичната летопис на онова време.

Смирненски следи с неотслабващ интерес и внимание проявите не само на битовите герои, но също така културните и литературни събития, конфликтите между писатели и литератори, спорове, дискусии, опити за правописни реформи, глупави министерски заповеди, които засягат обществения морал или учебните програми. Както се вижда, нищо ново под слънцето! Безпринципността и бездарието на официозните критици и литератори, литературните скандали и разправии и т.н. В тия творби най-чести персонажи са Йордан Бадев, Любомир Бобевски, Васил Добринов, К. Христов и др. От неговото зорко око не убягва нищо. Затова опитите на известния наш езиковед акад. Ал. Теодоров-Балан напр. да очисти българския език от чуждици и ги замени с думи, изковани от самия него, едва ли са могли да останат незабелязани. Още повече че неологизмите, препоръчвани от Балан, са невинаги сполучливи. При това принципите, които езиковедът прилага в създаването на нови думи, влизат в противоречие със словотворческите принципи на народа. Такъв е поводът да се появи през 1917 г. стихотворението „Баланиади“ по страниците на сп. „Българан“. С неподражаем хумор и изклю-

чителна находчивост Смирненски е уловил главното в словотворческите неуспехи на езиковеда. Той не само използва Баланови думи, но и сътворява нови, според собствените му принципи. И от приложението на този похват, доведен до неговите логически крайности, се получава хумористичният ефект. Като използва същите словотворчески похвати, поетът създава такива неологизми: гърбосложен, унесница, себеспомням, дървосад, ръкостисници, ластовичоокрилни вежди, устодопреница вм. целувка и др. Стихотворението завършва със следния ефектен финал:

Себеспомням лунни нощи,
себеспомням всеки ден.
Устодопреници още
нощем мир не дават мен.

Сърцесладките минути
кат зърна на нижел скъп;
сетне ядовете люти,
сетне душетровна скръб...

Гърбосложен на кревата
аз жадувам твоя стан
и в унесница благата
стих въртя ала Балан.

По повод на това стихотворение маститият езиковед се разсърдва и отговаря във в. „Камбана“ със статията „Футуризъм и лапниторство“ (бр. 3119). Но редакторът на „Българан“ Д. Подвързачов не му остава длъжен и той на свой ред отговаря със статия „Футуризъм и незнаенка“.

Известен е случаят с бездарния поет Л. Бобевски, който купува от С. С. Злъчкин стихове и ги печата след това в официозните издания под свое име. Но особено безпощаден е Смирненски към платените пера в жълтата преса – към бездарния критик от долния етаж на в. „Слово“ Йордан Бадев и редакционния журналист Сава Добриянов от в. „Мир“.

С духовенството пролетарският сатирик никога не се уморява да се занимава – по различни поводи, а най-често и без такива. Стрелите, които хвърля в техния лагер, са от най-различен калибър – от леката насмешка до убийствения сарказъм. Но измежду всичко писано по адрес на „най-трудолюбивото и честно съсловие“ – според определението на Смирненски за духовенството – несъмнено най-обобщена и вярна е характеристиката, която откриваме в стихотворението „Синодални коп-

нежи“. Тонът е подкупващо смирен, хрисим, директните квалификации са отстъпили мястото на молитвеното настроение и интонации. Стихотворението започва в такъв дух:

Не ме гори великата съблазън
брада да имам в тоз живот,
но все пак не е зле да съм помазан
за жрец в светия ни синод.

Ще смъкна мозъка си чак в корема
и функции там ще му дам:
по деветнадесет часа ще дрема –
останалите пет ще ям.

С такава участ, както ни уверява авторът, няма да преживява тежко, нека вън виелиците размахват злобно камшици, изтегнат удобно в кушетката с чаша ром в ръка и спомените за някоя Мария Магдалена, той ще съзерцава огъня в камината.

И дойде ли нечакан някой дякон –
за блока чул печална вест –
ще скоча и ще съчиня разплакан
към стадото си манифест.

И пак ще дремна, пак ще ям за двама,
и пак виното ще се лей,
а стана ли сто двайсет килограма –
ще си празнувам юбилей.

В лицето на духовенството пролетарският сатирик вижда опасен враг, затова никога не му остава длъжен – изобличава неговите пороци, фалш, консервативност, гастрономия, продажност и морална разпуснатост.

„На гости у дявола“

Има един дял в хумора на Хр. Смирненски, макар и неголям по обем, обаче много важен за разкриване същността на творческите му особености.

Не е случайно, дето и хронологически поемата „На гости у дявола“ е от последните житейски дни на писателя. За съжаление останала е незавършена. От нея Смирненски е успял да напише само две глави – „Приказка за честта“ и „Приказка за

тинята“. Независимо от това обаче „На гости у дявола“ е един истински шедьовър от сатиричната есен на поета.

В „Приказка за честта“ сатирикът е продължил да проверява нравствените устои на съществуващия ред и читателят твърде скоро разбира, че проверката е разкрила неговата несъстоятелност. За разлика от традиционния образ на дявола, олицетворение на злото, на разрушителното начало в живота, на покварата и изобщо на всички най-долни човешки пороци, Смирненски видоизменя нашите представи за тоя стар познайник. В „Приказка за честта“ научаваме част от биографията му, разказана от самия него: преди векове спира на земята и решава да се венчае със святата истина. Но в резултат на тоя рицарски жест той е увенчан с рога. Оттогава става заклет враг на човешката чест. След като и това не му помага да се сдобие с чест, дяволът решава да я извоюва с подвизи по бранните поля. Но и сега неговите надежди се оказват напразни. И в момент на отчаяние решава да се погаври с обществото, издига плакат с надпис: „Човек без капчица чест“. Но случва се непредвиденото: в тоя момент именно получава от обществото онова, което то досега му е отказвало – чест. Положението му коренно се променя – става желан и търсен гост в най-изисканите салони, получава разбиране и съчувствие, ласкаво отношение и внимание навсякъде. Един господин го целува съучастнически, две дами го поканват на чай, даже „министри, царе и придворни кокетки“ му пишат мили писма. Събитията се развиват бързо, за да стигнат своя логически завършек, който поетът е формулирал в следния парадокс:

И ето ме: важен, блестящ, елегантен,
богат като истински Крез!
И знам аз: крадец съм, лъжец, спекулантин
безчесник, но... винаги с чест!...

Следователно образът на дявола е преосмислен от сатирика и не се покрива с овехтелите ни представи за него: в изображението на Смирненски той е отрицание на своя традиционен предшественик. В „Приказка за честта“ ние се срещаме с един герой, пожелал честно да устрои живота си, избрал първоначално пътищата на истината, за да се сдобие с честта. Но е достатъчно умен, за да разбере, че обществото, в което живее, се гради на други принципи и че ако иска действително да просперира, да расте в йерархичната стълба, ще трябва да се откаже от своите и предпочете принципите на обществената действителност, в която е принуден да живее и се осъществява.

Чрез образа на дявола следователно Смирненски прави нравствен разрез на буржоазната действителност, достигайки до нейната аморална сърцевина.

Поемата „На гости у дявола“ вече извежда сатиричните обобщения на автора в един по-висок план: надмогнати са конкретните поводи, надмогнато е житейското, всекидневното, преходното, партикуларното. В тази творба Смирненски се добира до сатиричния тип, обобщение за цял един обществен строй.

Сатирическата галерия от образи, създадена от Смирненски, обаче се попълва главно с материал от политическото всекидневие в страната, от пренията в Народното събрание, от сцени, които се разиграват вътре и вън, в кулоарите, на законодателния храм. Политическите новини се сипят и заливат страниците на буржоазните вестници като лавина, страстите и апетитите са изострени докрай, нашумяват герои, избухват скандали, разразяват се политически разпри, жадното за новини и сензации общество бързо ги консумира и журналистите като ловджийски кучета са вече по следите на поредните новини или скандал.

За таланта на Смирненски пъстротата на всекидневието и неговата динамика са истински неизчерпаем извор за сатирично изображение. А той действително притежава завидното умение да превръща мимолетния жизнен факт във факт на изкуството.

В своя политически албум сатирикът изрисува портретите на почти всички съвременни нему политически гешефтари, престъпници, реакционери и грешници. И при това има нравствения кураж да ги назове с техните истински имена. Трудно е да се изброят всички: Фердинанд, когото назовава Фердо, Радославов, Пастухов, Малинов, Янко Сакъзов, Джидров и т.н. Една действителна политическа зоология на 20-те години.

Какво е характерно за тези политически портрети на Смирненски? На първо място следва да отбележим, че техният автор абсолютно точно е дешифрирал към какво са насочени истинските партийни апетити на въпросните политически вождове. Той е толкова сигурен в преценките си, че не е възможно да бъде подведен от пищната фразеология, от демагогската сръчност на буржоазните политици и държавници. Още в първата строфа улавя главното, същността във физиономията на своя герой, определя сигурно социалната му принадлежност, открива замаскиран егоизъм и бруталност. Но той отива по-нататък: улавя и отра-

зява личното своеобразие на всеки свой герой, привички, жестове, пози, маниери и др., защото в последна сметка рисува живи хора, а не илюстрира в стихове и проза своите партийни убеждения. С една дума, при него винаги калибърът на сатиричната или хумористична стрелба е съобразен с мащабите на самия обект.

Известно е, че Смирненски присъства на сесиите и заседанията на Народното събрание, следи редовно столичната преса, не пропуска никаква възможност, за да навлезе в потайностите на политическия живот. Неговите фактически познания не само върху генералната линия на отделните политически партии, но и познаването на отделните документи, манифести, наредби правят сатиричните му удари почти всякога съкрушителни.

Народняшката партия той държи под постоянен сатиричен обстрел. Като се започне от нейния лозунг „България над всичко", и се стигне до самото название „народна партия". Постоянни герои в сатиричните му изобличения са и нейните лидери.

Не спестява сатирикът своята язвителност и срещу демократите, особено срещу Александър Малинов, който идва на власт след Радославов и обявява, че ще води войната докрай. На партийния конгрес Малинов развива активна ораторска дейност, за да представи себе си и своята партия за невиновни за втората национална катастрофа. По този повод в „Седмичен диалогичен репортаж" Смирненски го характеризира по следния начин:

– Бай Малинов – бодър шеф,
ще развали сънен кеф
и ще викне, ще възпее
моравите си идеи,
ще разправи, че у тех
за войната няма грех...
– Ех, ех, ех
демократ да няма грех!

Срещу социалдемократите или широките социалисти хуморът на пролетарския сатирик не познава никакви граници – пуснати са в употреба всички калибри сатирични и хумористични стрели. Не е пощаден никой – нито вождовете на партията, нито нейната програма. Най-убийствена е характеристиката на Пастухов и Янко Сакъзов в знаменитите „Епитафии", или слова надгробни за водачи безподобни:

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

Янко Сакъзов
...Ти затечи се по поважа
влезни в двореца и кажи:
„Пред вашите врати на стража
издъхнал старий пес лежи!“

Фейлетони

Христо Смирненски е един от най-изтъкнатите майстори на българския политически фейлетон. Имаме всички основания да твърдим, че в негово лице този жанр с богати традиции в националната ни литература откри своя първомайстор, автор, който доразви и обогати националните традиции. След Каравелов, Ботев, Алеко Константинов и Кирков, несъмнено идат и приносите на Смирненски.

Още от периода на „К'во да е“ той неведнъж се е взирал в лицата на затлъстелите дами, които търсят през ония гладни години нещо за апетит. Но след войните отношението му към тия герои на деня е вече коренно променено. Буржоазната върхушка организира дни за борба с туберкулозата. През тия дни софийският хайлайф продава по булевардите изкуствени рози. Събраните средства са предназначени за помощи на болните от туберкулоза. Във фейлетона „На борба с туберкулозата“ авторът показва целия фалш на тази шумна благотворителност. Мадам Тодорка и нейната племенница Мери един ден тръгват да изпълнят своя хуманен дълг към болните от туберкулоза: „Целият ден мадам Тодорка, Мери и г-н поручикът гониха туберкулозата. Атакуваха я по „Цар Освободител“, притиснаха я из Борисовата градина, а с автомобила на г-н Скубчев я подплашиха чак до Чамкория. Беше десет часът, когато мадам Тодорка и Мери се върнаха дома“. Но точно тогава изпод зимника, дето живеят квартирантите на мадам Тодорка, се чува страшен писък. Скоро ревностната благотворителка научава, че е починал от туберкулоза синът на разсилния. Тогава мадам Тодорка изхвърля квартирантите си, за да не изложи на опасност своя безценен живот. В другия фейлетон, „Вечният фари-

сеин“, с подзаглавие „Околотуберкулозен фейлетон“, изобличението е съвсем директно: „Фарисеинът хвърчи в автомобила и си мисли: „Дявол да го вземе, наистина много добър човек съм. Ни труд, ни време, ни бензин жаля, за да облекча участта на туберкулозните. Макар че някои разправят: „Стига лицемерия, стига престъпни гаври!“. С много ненавист и ирония авторът смъква маските на фалшивата благотворителност, която са си надянали буржоазните филантропи. Мадам Тодорка и Мери са нарисувани живо и колоритно както с външните си физически черти, а така също и със своята пустота, егоизъм, хитрина, демагогство и кокетство. Мадам Тодорка в изображението на Смирненски придобива черти, които са типични за дамите от висшето общество, и към нейния образ хумористът се връща нерядко. До мадам Тодорка се нареждат и други герои, като банкерът Людоедов от „Страшния съд“, потънал в кървите на хилядите роби, които е експлоатирал жестоко и след това пратил по бойните полета. Към същата галерия трябва да отнесем и реакционера Стокилов, който се подвизава в няколко фейлетона; тук е и филантропът бай Атанас, „пълен и едър и на шията му три дебели бръчки, а благоутробието му конкурира пластичната фигура на синодален старец“. Този бай Атанас не се скъпи, когато трябва да дава помощ на руските белогвардейци, но на децата на каруцаря праща празна консервна кутия, а на българския пленник от Гърция подарява лятната си сламена шапка, за да го пази от снега. Такъв е образът на тоя филантроп, великолепно скициран от Смирненски.

Многостранните интереси на хумориста не се ограничават само със събитията в страната. Той не остава без коментар и нито една по-важна промяна в областта на международната политика и дипломация. А следвоенните години са изпълнени с трескава дипломатическа дейност – с безбройни международни конгреси и конференции и др. По тия международни дипломатически форуми се разискват безконечно наболелите въпроси на международния мир, приемат се манифести, апели, създават се организации за защита на мира и пр. Но на дело практически нищо не се постига. Нашият хуморист обаче трудно може да бъде подведен или заблуден за истинския смисъл на този дипломатически шум. Ето защо най-яростни са неговите изобличения на империалистическата политика и стил на международни отношения.

В тия фейлетони той алармира тревога, предупреждава, че заплахата от нова война е съвсем реална, защото империализмът е жив. Тук следва да отнесем фейлетони като „Епидемия от конференции“, „Политически калейдоскоп“, „Първомайски

шеги в Генуа“, „Карнавална приказка“, „Конференцията в Генуа“, „Дипломатически възли“ и др.

Особено място в целокупното творчество на поета заема неговият последен фейлетон **„Как ще си умра млад и зелен“**, написан през април 1923-а в Горна баня, само няколко седмици преди смъртта му. Той ни позволява да се докоснем до онези вътрешни преживявания, до онази душевна борба, съкровени мисли, споходили го в часовете на трагични равносметки пред лицето на смъртта. Последната творба на поета ни покорява с мъжеството и нравствената сила на този младеж, който цял живот е бил с крехко здраве. И въпреки безнадеждността на състоянието си не изпада в смут, не трепери страхливо, не губи самообладание. А нещо повече – намира в себе си сили и кураж, за да се надсмее този път над себе си, да ни покаже своите неволи откъм тяхната смешна страна.

Животът му е нескончаем низ от лишения, от борба за насъщния, от оскъдици и беднотия. И за да ги надмогне, той трябва да превърне жестоката гримаса на огорчението в усмивка. Зад привидно спокойния и равнодушен тон в началото на фейлетона всъщност се крие осъзнатата трагедия на собственото му състояние. Но той е достатъчно умен, за да разбере, че изход няма, и същевременно достатъчно силен, за да посрещне смъртта с усмивка: „Тая година моята стара приятелка – Жълтата гостенка – потропа на левия ми дроб. Слава богу, че имам само два дроба – догодина няма вече къде да се приюти. Всъщност мене какво ми трябваше да отивам „На гости у дявола“. Ето че опашката му остана в ръцете ми и от велики четвъртък аз съм на велико разпятие. Не мисли, драги читателю, че се смея. Това съвсем не е хумореска, а трагедия, но банална... затова и няма да се занимавам с нея“. И той спазва обещанието си. Оттук нататък неговият разказ е изпъстрен със закачки по адрес на земеделската администрация, материалната оскъдица, която не му позволява да набави лекарствата, предписани от лекаря, закачки по адрес на софийския книгоиздател на вегетарианска литература Шопов, Йордан Бадев от в. „Слово“ и т.н., но в центъра на фейлетона са образите на бабичките, които идат на посещение при болния индивидуално и колективно.

„Ужасът – казва авторът – дойде в жестокия образ на бабичка“. И всяка, като дойде, се чувства задължена да го успокои, да му поднесе някакви билки против кашлица, да му разкаже как го е сънувала. А техните сънища са неизтощими: една го е сънувала с чалма, друга, че е яздил метла, че се е давил в мътна вода, че го е емнала силна вихрушка и т.н. „Ето 15 дни

– оплаква се авторът – как тия бабички разправят сънищата си, а аз лежа по гръб, потя се от двойни мъки и въздишам". Когато търпението му е на изчерпване, бабичките напускат стаята, оставяйки след себе си мирис на енфие, чубрица, мастика и пр. Най-после настъпва желаният час за отдих. Но в това време вратата отново се отваря и влиза поредната бабичка. И сега вече от гърдите на болния се изтръгва въздишката на отчаянието: „Ох, читателю, куражът вече ме напуска... Аман от тия бабички. Нека другарите ми отмъстят, ако загина млад и зелен".

Това е предсмъртният завет на поета: неговите другари да отмъстят на обществото, което го погуби, преди да навърши 25 години, обществото, което му отне правото да твори и живее, да разнася навред озона на своя оптимистичен и очистителен смях.

С целокупното си художествено дело за един кратък срок Хр. Смирненски преобрази лицето на нашата литература, за да я изведе на световния литературен форум. Тъкмо затова той не принадлежи към поетите, които времето заличава от съзнанието и мислите на поколенията, защото лириката му притежава магическото свойство да се обновява с промените на самото време, и значи – да бъде непрекъснато художествено актуална.

АТАНАС ДАЛЧЕВ

(12.IV.1906–17.I.1978)

Поетическото творчество на Атанас Далчев постави на сериозно изпитание нашата литературнокритическа мисъл не само преди Девети септември, но и след това. В разстояние близо на три десетилетия около малкото му по обем творчество се беше настанила тишина и мълчание, създаде се вакуумна критическа ситуация. Обвинения в песимизъм, самотничество и чуда-

чество задълго преградиха пътя към действителните стойности на неговата поезия. В трудния път, който критиката извървя от догматизъм към един обективен подход при оценката на литературните факти, Атанас Далчев беше камен преткновение за нея.

Трябваше да минат близо три десетилетия, за да узрее нашата критика и литературна история за стойностите на неговото малко, но инак значително поетическо дело.

Първата публикация на поета откриваме в сб. „Мост". Покъсно сътрудничи на сп. „Хиперион" (1923–1924), на сп. „Демократически преглед" и в. „Изток". Част от стиховете, поместени в споменатите периодични издания, той включва в първата си стихосбирка – „Прозорец" от 1926 г.

Авторите, участвали в литературния сборник „Мост", по-късно оформят своя група, първоначално около в. „Изток", а покъсно издават и свой вестник – „Стрелец" (1927). Атанас Далчев е един от най-дейните членове на това обединение, нему до голяма степен се дължи и естетическата му програма за приземяване на поезията и за приобщаването на българската литература и изкуство към общоевропейския художествен процес.

За Атанас Далчев естетическото е духовен акт, който се самопознава в момента на извършването. Оттук изкуството е интуиция, както твърди Бенедето Кроче, която познава обективно-реалния свят в неговата чувствена осезаемост. Ето защо то конкретизира до отделни образи безформения поток на непосредствения опит. От тая позиция поетът воюва със символизма, като му противопоставя предметността на поезията си. В този смисъл тя се оформи като другия полюс в литературния процес през двадесетте години. Неговият свят беше опредметен и пренаселен с вещите от нашето всекидневие – вратите, прозорците, къщата, балкона, книгите, огледалото, стария комод и т.н. Зад тях обаче стоеше едно философско устроено съзнание, което търсеше зад материалната осезаемост на явленията релативните им измерения. Там, където Багряна изживяваше, Далчев търсеше смисъл, но съзнаването не го задоволяваше, макар да съдържаше цялата истина. В своите интелектуални експедиции целеше понятието за природата и света. Всичко това предопредели не само спецификата на неговия творчески свят, но и особеностите на поетиката му. Той копае до корените: едно неизтощимо любопитство, премрежено от скепсиса на опита, не дава покой на мисълта му; тя тръгва винаги от предметното: в изображението всичко се свежда до предмет или до образ – например смъртта е конкретизирана до

обстановката в една болница, или по-точно до една болнична стая, където черни ръце лежат върху бели покривки „Като черни оголени клони на зимния сняг“, и от образа изведнъж те лъхва смъртният ужас.

Ако се съди само по особеностите на неговата стилистика, представата ни за поета ще бъде изградена от съвършено монолитни елементи, застинали, нетърпящи никакво развитие и движение. Даже един критик беше писал: „Атанас Далчев е един и същ и в „Прозорец“, и в „Стихотворения“, и в „Париж“, и в написаното след Девети септември. Това е рядко монолитен, вътрешно единен и последователен поет“ (1, 52). Подобна представа наистина има някакво основание, особено ако наблюденията ни почиват единствено върху предметния уклон в неговия свят. Тази предметност преминава от първата до последната му книга и тя е именно един белег, който заблуждава изследователя, стреми се сякаш съзнателно да му внуши представата за непроменливост и застиналост.

Ето например света на първата му книга – „Прозорец“ от 1926 г. За какво ни говори поетът – за болницата и бедните прихлупени хижи в крайните квартали на града, за завръщането си в бащината къща, за старите моми и почернелите от времето коли, за вратите на старите прогнили къщи, за прозореца, за зимния път, който прекосява долините, потънали в сняг, за обстановката в една стая. Но ето поетът влиза в тази стая („Стаята“), дето отдавна никой не е живял, цялата обстановка е просмукана от миризмата на прах и вехто:

В ъглите расне неусетно
        вечерната дрезгавина
и вехне есенното слънце
        върху килимите на пода,
и светят жълти зимни дюли,
        наредени върху комода
като голяма броеница
        от кехлибарени зърна.
Какви лица ли отразило
        ревниво пази огледалото?
То сякаш е един прозорец,
        отворен в друг предишен свят.
Часовникът е вече млъкнал,
        и в неговия чер ковчег
лежат умрели часовете
        и неподвижно спи махалото.

Портрети на жени, които
        са си отишли от света,
висят от слънце пожълтели
        окàчени върху стената,
заспала тежко върху пода,
        сънува в здрача тишината
и цялата печална стая
        залязва бавно с вечерта.

Обстановката е почти номенклатурно описана – та чак до стенния часовник. Огледалото зее на стената като прозорец към отдавна отминал свят, в неговата потъмняла амалгама са се отразявали и лицата на миловидни жени, на сурови мъже, нежните лица на децата. Без да изчерпва всички предмети в стаята, Атанас Далчев създава от вещите знаци, символи на един духовен свят. В прозата един подобен интериор би бил обективиран – писателят осъществява творческите си идеи в материално-вещната действителност, в случки, лица, събития; при поезията – „безкрайното царство на духа", както се изразява Хегел, поетът създава една кондензирана духовна действителност посредством външния, вещния свят. Точката на пресичане между света на вещите и „царството на духа" е личността на поета. В стихотворението „Стаята" обаче поетът не елиминира конкретно-чувствената субстанция на предметите и не остава при тях – нито килимът и зрелите дюли, нито огледалото и млъкналият часовник с неподвижното махало представляват сами по себе си интерес. Те могат да бъдат такива само дотолкова, доколкото са станали компонент от духовния свят на поета. Че това е така, ни убеждава последната строфа, дето авторът разкрива идейно-философските си мотиви за създаване на тази творба. Всъщност стаята и вещите, които я населяват, атмосферата на униние и тление са символи на умиращ свят, вече взел си сбогом с живота, от него остават само вещите, за да напомнят за техните стопани и голямата диалектика на битието. Затова и стихотворението завършва със стиха: „и цялата печална стая залязва бавно с вечерта". Следователно истинското си поетическо измерение и оправдание вещите придобиват чрез дълбочината на авторовия духовен свят. Но извършвайки този акт, разкривайки го, творецът ни прави съоткриватели – в смисъл на себеоткриватели. В момента, в който субектът осъзнае качествата на своя характер, отделящи го от колектива и колективното самосъзнание, се ражда личността. А какво друго ако не особеното и своеобразното, ексцентричното и неповторимото съставляват същността на тия качест-

ва? В изкуството личността е всичко и най-висшият акт за творческото си самоутвърждаване тя постига именно чрез отразяване на своеобразното и особеното в обективното. Гьоте изповядва пред Екерман, че „тъкмо в долавянето и изобразяването на своеобразното се проявява истинският живот в изкуството". И още: „Докато се придържаме в общото, всеки може да ни подражава, но своеобразното не се поддава на подражание. Защо? Защото другите не са го преживели". Поетическият свят на Далчев не прави изключение и тъкмо тия закономерности ще опитаме да характеризираме, за да открием философските подбуди и мотиви на отчуждението му от света на живите и потапянето в света на вещите. По такъв начин ще разрешим дилемата дали съществува у него развитие, или представата за неподвижност е всеобща характеристика за облика му като творец.

В стихосбирката „Прозорец" (1926), а и във втората книга на Далчев – „Стихотворения" (1928), лирическият герой е тотално обезверен, озлобен срещу всички и всичко, срещу живота изобщо. Неговото отрицание е метафизическото отрицание, в което липсва елементът на приемствеността, на позитивното. До него лирическият герой стига по интелектуален път, ръководен от философските си размишления върху човешкото битие изобщо и в частност върху смисъла и предназначението на отделния индивид. Пълната абстрактност – отсъствието на социални и исторически определители на интелектуалните терзания и решения, до които стига лирическият герой на Далчев – неминуемо го изправя пред безизходица или пред смъртта, като единствен изход от ситуацията, в която сам се е поставил. Колкото в стилно-изразните си средства поезията му от първите две книги е предметно-конкретна, толкова в естетическите си и философски позиции и концепции тя е неопределена, отвлечена. В нея си дават среща абстрактни понятия и категории, лирическият герой и действителността се интерпретират въобще. Този факт сам по себе си не можеше да не причини на героя дълбоки душевни страдания, не можеше да не го превърне в драматичен герой, защото твърде скоро го обгради със стена от равнодушие, неразбиране, о която рекушират всички негови тревоги и изпепеляващи съзнанието и чувствата интелектуални дилеми. Борбата, която поведе този герой, е предварително обречена на поражение, защото още в самото ѝ започване той прекъсва всякакви възможности за подкрепление, за съюзници. Тя не можеше да не завърши трагично, с пълно отрицание на живота, даже нещо повече – с неува-

жение към него. Ето защо у него смъртта е не толкова изход, колкото неуважение към живота.

Че това е така, мисля, достатъчно е да се обърнем към една от най-силните творби от първата книга на Далчев – „Болница“. Настроението в стихотворението е подсказано още в самото заглавие – униние, скръб, резигнация. Поетът дава словесно-образна плът на това усещане. Творбата е изградена върху графичния контраст „черно – бяло“. Болничната зала е бяло варосана, до нейните стени са прилепнали бели легла, а болните лежат върху тях с побелели лица. На тази болезнена белота контрастират черните ръце, отпуснати върху белите болнични чаршафи като „черни оголени клони на зимния сняг“. По такъв начин предварително зададеното в заглавието настроение е разгърнато, е трансформирано в чувствено осезаеми образи. Но поетът отива по-далеч: за него извършеното не е достатъчно. И вече в поантата на творбата точният графичен детайл не само увенчава, става корона на основното чувство, но придобива самостоятелност, която, без да се противопоставя на художествената цялост, а тъкмо обратното, ѝ съдейства за по-пълния емоционален израз на идейно-художествения замисъл. Обстановката е повече от потискаща: тишина и здрач, тъжовни прозорци, набраздени от праха и дъжда, с петна от мухи „и звънът, и звънът на големия стенен часовник, сякаш тежките стъпки на близката смърт“.

Звънът на часовника зловещо отеква в тишината и като неумолима присъда иде със стъпките на смъртта по безлюдните коридори. Това е умората, която пристъпва с пошлостта, с петна от мухи по стъклата на прозорците, с браздулиците от праха и дъжда. Защото в най-интимните и дълбоки ъгли на поетовата душа тлеят искрите, които утре ще възпламенят тротила на протеста срещу този мизерен край на човешкото съществование. Наистина засега протестът е само латентен, по-скоро далечен предусет за наближаващия душевен взрив, но той е реален, неговите експлозивни мощности са поставени в готовност. Засега това е резигнация, но не капитулантство. За да бъде такова, би трябвало да се отстрани озлоблението, което изригва в стихотворението „Дяволско“. Тук отчаянието стига своите инфернални степени и смъртта се превръща в отрицание не само на живота, а и на самата себе си. Тя става равнозначна с битието, а човешкото състрадание ненужно. Стопяват се в мъглата на нихила всички стойности на индивидуалното битие, за да се трансформират в адски черна и безкрайна подигравка:

И за да заглуша във себе си скръбта,
понякога аз сядам на прозореца
и яростно оттам замервам хората
със пръст от старите саксии без цветя.

О, аз разбирам: тоя весел свят
със мене и със мойта смърт не свършва;
аз съм една ненужна жалка мърша
и мога ли да бъда техен брат?

Не искам състрадание от хората!
Аз имам всичко: моя е смъртта.
И аз ще се изплезя на света,
обесен върху черния прозорец.

Мотивът за смъртта в първите две книги на поета следователно има за първоизточник отсъствието на социални и интелектуални ограничители за бунта на лирическия герой. Този бунт е бунт изобщо, против всичко и всички, против живота въобще. Единственото конкретно нещо, което присъства в него, е предметността на образния реквизит, изпълнил стиховете му от началото до последните работи, които поетът написа.

Но светът от първите стихосбирки не се изчерпва единствено със смъртта, единствено с озлоблението, породено от съзнанието за безпомощността на героя в тази среда на грубост и бруталност, която мачка и унищожава мекия от доброта човек, не намерил сили в себе си да ѝ противостои, не намерил смисъл на индивидуалното си съществование, лишен от обществени идеали, какъв изход му остава освен ексцентричността на една смърт, дръзко хвърлена в лицето на обществото. Социалните корени, които героят обаче все още не съзнава, са заложени в безчовечността и бруталността на този свят, изтъкан от трясъци на автомобили, оглушителен шум на трамваите и влаковете, стряскан от дрезгавите смехове на уличните жени, от предсмъртните викове на убитите, от вечерната глъч на кръчмите. В такава атмосфера малкият човек на големия капиталистически град усеща безкрайността на своето безсилие и нищожността на своите възможности. От сблъсъка на двете стихии в душата му се появява мъчителното чувство за безсмисленост в живота.

В този момент се поражда безкрайната отчужденост, когато лирическият герой е еднакво чужд и на живота, и на смъртта, и на слънцето, и на звездите, и на пролетта и лятото, на зелената трева и песните на птиците, на радостта и тъгата. Тогава,

когато тоя герой е чужд на самия себе си. В апокалиптичните спазми на съзнанието му отеква звънът на големия стенен часовник и с тежките си стъпки приближава възмездието и смъртта.

Справедливостта обаче изисква да изтъкнем, че сред обстановката на смърт и отчужденост от тихата врява на живота, както се изразява Пенчо Славейков, в света на първите книги проблясват и искрици надежда, светлина и красота. Такова е например стихотворението „Любовта на хамалина“ (в по-късните издания заглавието е само „Любов“) от „Стихотворения“. В него всичките четири строфи, които предшестват предпоследната, петата, строфа, са отделни етапи, през които преминава последователно градацията на чувството. Творбата е изградена двупланово: във времето, обективно съществуващо, и в пространството на душата. В петата строфа двете нива се обединяват, сливат се в едно. Върховното напрежение на емоциите, любовният копнеж у героя се разразяват в прекрасна хипербола.

Малката драма на бедния хамалин се начева, когато залезът е като домат червен. А той стои на старото тържище, строен и млад, и чака зеленооката жена. Хамалинът не притежава нищо от материалните предпоставки, които обществото изисква, за да бъде щастлив, и същевременно притежава всичко от природата, за да направи обичаната жена щастлива.

Пада вече дрезгавина, а спомените неусетно са го отнесли назад. Някога в замяна на тежкия си труд е получил като награда една усмивка. Вече е нощ...

Колкото по-бързо тече времето, толкова по-далечна и неосъществима става мечтата, толкова по-буйно се разгаря чувството, подклаждано от несправедливостта на живота. Само той единствен в мислите си знае какво би ѝ дал в замяна на нейната любов – „до гроба би я носил весел на гръб в широкия си кош“. И тогава, о, тогава той целият ще е преизпълнен от щастие! Не, това не е точната дума – той би бил самото щастие:

И всеки гвоздей от обущата му
би грял в нощта като звезда,
когато долу през града
към къщи с нея ще се спуща.

Петата строфа по същество завършва втория план – любовното чувство, отблъсквайки се от брега на спомена, стремител-

но се втурва в света на иреалното и мечтите, на преувеличените желания. Последната строфа е и последната въздишка сред мрака на неосъществената мечта, на несподеленатa любов. Затова, ако стихотворението бе построено само в един план – би следвало да приключи с цитираната вече строфа. Но то не е и затова поетът е поставил още една, в която ни връща отново в действителността:

Сънуваше ли? Сам в света,
хамалинът стоеше влюбен.
И мракът от лика му груб бе
изтрил и сетнята черта.

Плод на такива светли проблясъци е и стихотворение като „Пролет". Поради това, както вече изтъкнах, да се генерализира песимизмът и обявява като единствена характеристика в ранното творчество на Далчев, е несправедливо и невярно. Но заедно с това факт е, че именно той съставлява основната багра в палитрата на неговите философски и емоционални настроения.

Но идват книгите „Париж" (1930) и „Ангелът на Шартър" (1943) и ние сме свидетели на една еволюция, на развитие, чиито корени и обяснение следва да се търсят преди всичко в социалното конкретизиране на индивидуалния бунт и протест. Още в първото стихотворение – „44 Avenue du maine", конкретността на художествено-изразните средства в стилистиката на поета е приведена в съответствие с конкретността на идейния замисъл. Лирическият герой описва преживяванията си в един беден работнически квартал, неговото скучно и сиво всекидневие. Дни наред той гледа все същия двор, все същите осем реда прозорци и никога не вижда по тях лицата на жени или деца. Всичко около него е сякаш мъртво. Докато веднъж в двора влиза беден странстващ цигулар и засвирва „старинна песен, еднообразна като дъжд". Тази непретенциозна песен извършва чудото, преображението на неизвестните обитатели. Музикантът спира и в миг от всичките прозорци надничат плачещи жени. Но за разлика от преди, сега страданието има точен социален адрес:

– Ти, който и да си, бездомник
или юноша ослепял,
защо дойде да ни припомниш
жестокия ни дял?

Мълчим и денонощно работим
и чакаме по-светли дни,
а дните си вървят и ние,
кога ще заживеем ний?

Както се вижда от приведените строфи, жестокият дял на тия хора има съвсем конкретни социални причини – обществото ги обрича на денонощен изтощителен труд, труд, който ги кара да забравят, че са хора, труд, разрушаващ тяхната личност, човешкия им образ. Изобщо в цялата книга поетът описва хора от този обществен слой, социално онеправданите, онези, с чийто труд обществото съществува; описва живота в големия капиталистически град, дето всичко е омърсено не само в буквалния смисъл от саждите и калта, но и в преносния, затова снегът – стихотворението „Сняг“ – е чист единствено само в градините, където играят децата. В избистрянето на социалното начало чувството на поета се издига до активен протест, до страшно обвинение в безчовечност на това общество. В същата тоналност е издържано и едно от най-силните стихотворения от стихосбирката „Париж“ – „Носачи на реклама“. От името на ония нещастници в големия капиталистически град, които „с поглед тъп и образ впаднал“ кръстосват гладни улиците и площадите, понесли на гърдите си рекламите на някой ресторант, поетът отправя своя протест:

Човечество, спри да въздишаш,
скрий лицемерните сълзи!
Човек не ни е брат, а зид,
на който се лепят афиши.

Тази силна строфа, с която завършва творбата, говори, че се е родило ново взаимоотношение между действителността, хората, от една страна, и поета – от друга. Той пак се чувства самотен и извън света, но има съществена разлика от преди – неговата самота е самотата и потиснатостта на хилядите, които обитават бедните парижки квартали, онези неизвестни обитатели на мрачната сграда от „44 Avenue du Maine“, чувства се и като частица от техния колектив, от тяхната общност. А това, от своя страна, решително променя характера на протеста, смисъла на озлоблението му – бунтът против всичко и всички се трансформира в бунт против порядките на едно общество и свят, които унищожават човека, довеждайки го до състояние на крачеща жива реклама, до неодушевена

вещ. Следователно протестът му се осмисля социално и приземява, което, от своя страна, довежда до пораждането и на първите социални симпатии. Само така е възможна и обяснима появата на стихотворение като „Работник“. На света, който предизвиква справедливото му възмущение и протест, превърнал човека в производител на блага за другите, противопоставя единствения светъл образ, нарисуван с любов и упование. Работникът е добряк с широко лице, физически силен, с нехаен и разлюлян вървеж. След дълга и тежка работа се завръща вечер у дома и опрян с лакти на масата, вечеря със семейството си. Жена му говори за покупките, направени през деня, а малката му дъщеря стои:

и гледа нежно как яде баща ѝ
или издухва сребърната пара
от супата му. Той яде сериозен
безмълвно. Над главата му сияе
запалената лампа като нимба.

Това просветление в духовния и естетически свят на Далчев обаче не всякога взема толкова определена социална форма. Като поет философ в стиховете му социалните мотиви са също толкова продуктивни, колкото всички останали. За него не е съществено кои от тях ще предпочете във всеки отделен случай. Ето защо ведрият поглед, трагически оцветеният оптимизъм се проявяват и тогава, когато той пее за личните си душевни състояния, наблюдения, чувства, настроения. В „Човек бе сътворен от кал“ например лирическият герой изповядва, че в заобикалящия го свят за добрия няма място, затуй, прозрял тая истина, усърдно учи на „зло беззлобното сърце“.

В стихотворението „Завръщане“ жадува за почивка от грохота на влаковете, копнее по уханната сянка на родния край, за да прогони саждите и дима, които като кошмар го гнетят в големия град, жадува късче родно небе, което с влюбен взор през клоните да гледа. Същите настроения – ведри, човечни – откриваме и в „Пътник“.

По-нататък процесът продължава: постепенно усещаме как болезнената острота на сетивата на героя се сменя с една успокоена и мъдра усмивка, която прониква до корена на нещата, разбираща и опрощаваща, усмивка, благославяща красотата в хората и в света. В „Синеокото момче“ малкият герой единствен измежду всички разбира великия език на природата, със сетивата си усеща как расте градинската трева в здрача,

разбира и сам заговаря с езика на лястовиците. Във „Вечер“ спомените го отнасят към преживяното в Люксембургската градина, където е наблюдавал как децата, напускайки парка, вървят прехласнати след пазача, който свири с медна тръба, за да предупреди посетители и влюбени, че градината се затваря. Ангела от катедралата на Шартър героят възприема като вестител на спокойствието и красотата, на душевното равновесие, на благослова. Слязъл сякаш от зелената стреха на катедралата, той му открива умиротворяващата прелест на мирния живот в село, дето полята са пълни с кръстци, а под стрехите на къщите орляци палави скорци чуруликат. Неговият образ го следва в разходките из тихите улици на селото – все тъй възвишен с благославяща ръка. В мъдрата простота на всекидневния живот, изпълнен с труд, поетът и лирическият герой намират извора на мъдростта и философското решение на сложните дилеми.

Дълбоко погрешно би било обаче да се тълкуват философските акценти в поезията на Далчев като липса на апарат за съвременността, като нечувствителност към повелите на живота. Вярно е, че поетическата му реактивност е забавена, трудно откликва на преките събития на деня. Ако проследим създаденото от Далчев в разстояние на повече от петдесет години, не ще намерим нито едно стихотворение, свързано с конкретна историческа дата или повод. А той е бил свидетел на такива исторически събития като Втората световна война, на Девети септември 1944 г. и т.н. Но това още не е аргумент срещу социалната ангажираност на поезията му.

Като поет философ Далчев изпревари съвременниците си, защото с антените на интелекта успя да призове образа на бъдещето. Интелектуалните прозрения и прогнози още повече сгъстяваха скептичните сенки под очите на лирическия му герой. Вярно е, че неговата оригиналност биеше по-силно, когато той ни говори за себе си, но защо трябва да го виним, след като светът, който предусещаше, живееше все още само в неговото собствено въображение. И трябваше да изтекат десетилетия, за да се заличи дистанцията помежду им.

В този смисъл като поет Атанас Далчев беше предварително осъден на дълго самоизолиране, не избегна и не можеше да избегне съдбата на оня род художници, които не резонираха при всеки полъх от всекидневието, на всеки социален вопъл, а като ги акумулираха дълго и търпеливо, като ги дестилираха през фините решетки на интелекта, търсеха да видят бъдещето, което носеха в себе си. Картините, както стана ясно, не

бяха утешителни и само хуманизмът го спасяваше от саморазяждащите киселини на философския скепсис.

Умората и съмненията от нерадостните прогнози го карат да се връща в успокояващата определеност на материалния свят, да се докосва до утешителната плътност на материалните предмети. Тогава той се опива от порива да бъде точен, с графична простота да очертае контурите на стария комод или вещите в стаята, дето по белия циферблат на часовника стрелките бележат дванайсетте кръга на неговия душевен ад. Защото Далчев носеше една душевност, която не е в състояние да приеме и понесе бруталността на времето, но която не е способна и активно да ѝ се противопостави, за да я промени. И какво друго остава тогава освен книгите, света на малката таванска стая и нечовешките усилия чрез философията да оправдае себе си и своето безсилие да промени този грозен и брутален свят.

Но понякога този философски наркотик се оказва слаб, за да притъпи болките, и тогава проехтява протестът – първоначално в „Прозорец“ и „Стихотворения“, изпълнен с черно и озлобено отрицание, а по-късно в „Париж“ и „Ангелът на Шартър“ – точно адресиран. Всичко това направи от неговото творчество през двайсетте и трийсетте години един изключителен документ за драматичните процеси, които се извършваха в душата на съвременника.

Отчужден от естественото място и връзки с обективната действителност, градът затваря човека между четирите стени на стаята, с един-единствен прозорец към задните дворове на къщите. Поезията на Атанал Далчев е проникновена рентгенограма на дълбоките душевни терзания и движения у малкия човек на големия капиталистически град – „Париж“ и „Ангелите на Шартър“. Големите и сложни социално-философски проблеми на времето намират в творчеството му своеобразна художествена реализация. Той говори за най-сложните философски проблеми с езика на вещите.

След едно мълчание, което продължи няколко десетилетия, Атанас Далчев публикува нови стихове. Макар да се появяваха през големи интервали от време, тези стихове все пак дават представа за характера на промените – дотолкова, доколкото може да се говори за промени у Далчев, извършващи се в творчеството му. Творбите, които поетът написа след Девети септември, събра в три цикъла – „И сърцето най-сетне умира“, „Грешният квартал“ и „Среща на гарата“. Едно от стихотворенията той е озаглавил „Мълчание“. Пустотата на тези години, в които принудително е мълчал, е равносилна на смърт, тя дотолкова се е всмукала в неговите мисли, че в момента, кога-

то е получил свободата да твори, не е в състояние да преодолее инерцията на навика:

Мълчах години непрестанно
с опустошен от мисли лоб
и днеска от това мълчание
излизам аз като от гроб.

Над моя дух витае още
безименната пустота
на миналите дни и нощи,
неразличими от смъртта.

И вцепенени от тревога,
макар свободни тоя път,
все още мислите не могат
от клетката да излетят.

Като ярък самобитен талант дългото принудително мълчание не го сломи, не го прекърши, не промени художническата му физиономия. Както и в предишните си работи, той продължава да бъде пестелив на думи и богат на мисли, продължава да възприема и осмисля света около себе си чрез вещите и материалната им осезаемост. Но все пак промени са настъпили – по време на мълчанието той упорито и съсредоточено е премислял живота около себе си и своето място в него, премислял е събитията, новите отношения между хората у нас. А когато всичко това се е натрупвало постепенно, но неизменно, потребността да го сподели, да го въплъти в художествени образи е взела връх и тогава именно е напуснал мълчанието си. Хуманното и социално ангажираното начало в книгата „Париж“ и „Ангелът на Шартър“ са намерили ново продължение, обогатени и преосмислени от новите социални отношения. Друг е духовният облик на лирическия герой в тия творби, облик, който може би най-ярко се разкрива в стихотворението „Дъждобранът“. В полушеговитата и полусериозна история за чудака с черния дъждобран, открил странната закономерност между появата му по улиците с дъждобрана и хубавото време, е заложен дълбок хуманистичен смисъл – в името на детето, „което бледо възъ стъклото лепнало челце“, в името на ония, които „работят в завода шест дни“ и в неделя искат да отидат на почивка в планината, той поема риска да изглежда странен и смешен в очите на хората и грабва черния дъждобран, за да имат те радост, да бъдат щастливи. Както виждате, промените

са твърде осезателни и може би най-точно те са изразени от самия поет:

И не знай, не подозира никой,
че да могат да се веселят,
върху устните им смях да блика,
да е тъй безоблачен денят,

слънце и зеленина да има,
паркът да е с блясъци залян,
трябва тук на стража да стоиме
аз и моят смешен дъждобран.

Тази изповед на лирическия герой обаче съвсем не означава отказ от проблемите на битието, от философските дилеми на човешкото съществование. В цикъла „Среща на гарата" ние откриваме стихотворения, дето поетът прави равносметка на отношението си и към тези проблеми. И тук еволюцията е съвсем очевидна. Както повечето от неговите творби, поводът, за да сподели с нас своите мисли, е дребен и незначителен. Но под тая незначителност на външните събития и случки се е спотаила една амбициозна претенциозност. Докато чака на малката гара следващия влак, лирическият герой съзерцава в мрака съсредоточено небесната вис. Мисълта му се рее нейде в космическата безкрайност, за да търси вечността. Но, както сам казва героят, докато той напразно я дири из небесните пространства, тя сама идва при него:

Задъхан, рекох ѝ тогава:
О, вечност, чужда си ми ти!
Какво, кажи ми, сам ще правя
пустинните ти висоти?

Поетическата декларация е твърде категорична и недвусмислена, за да оставя място за колебания. Героят отново заявява свързаността си със земните дела и хора, прозрял безсмислието на отчуждението и самотността. И в тоя пункт от философските и естетическите разбирания на Далчев е настъпила промяна, изживяно е положително развитие. Десетилетията на мълчание и размисъл не са отминали безплодно. За щастие не са били време, в което поетът и героят акумулират настроения против смисъла на живота, мисли против възможността да се живее. Споменатите три цикъла потвърждават наличието на дълбока и трайна концепционална еволюция в неговите кардинални оценки и възгледи.

Далчев не е количествено продуктивен поет, не е склонен към леки и бързи промени, ето защо от него едва ли може да се очакват шумни декларации и ефектни заявления в духа на конюнктурата и литературната мода, задоволяващи определени потребности на момента. Не, решително такива изисквания са неприложими спрямо творчеството и гражданското му поведение. Едно обаче е несъмнено, е литературен факт – създаденото след втората му книга „Стихотворения“ от 1928 г. до наши дни е рядък художествен документ за развитието на поета в посока към живота и хората. Развитие, което му откри богатството и разнообразието, красотата и неповторимостта на обикновеното човешко битие и радостта да го изживее.

Неговата лирика е трудна, тя не се поддава на лесно изтълкуване. Негови предшественици в нашата национална литература са Стоян Михайловски, Пенчо Славейков, Яворов и Гео Милев. И до голяма степен той сподели житейската им и творческа съдба. Като тях обаче издържа на суровите житейски превратности и проверки, за да докаже жизнеността и продуктивността на лирическото си творчество.

Преди да завърша, ще отбележа една негова книга, излязла през 1967 г. под заглавие „Фрагменти“. В нея авторът е включил свои наблюдения и бележки за поезията, литературата и критиката. В самия си замисъл тя ни представя образа на писателя откъм най-малко познатите му страни. Ако трябва съвсем накратко да определя нейния облик, би трябвало да кажа, че в нея писателят Атанас Далчев говори за човека, поета, критика, детето, художника Атанас Далчев. И още нещо – всеки, който би започнал да изучава жизнения му и творчески път, би трябвало да започне именно от „Фрагменти“. Освен всичко друго – биографични и литературни сведения, оценки и предпочитания на поета, той би намерил в нея и още нещо много съществено – би открил ключа към тайните и смисъла на неговия труден поетически свят. Тя ни среща с философа, проникновения тълкувател и ценител на големите европейски и родни мислители. Неслучайно най-проникновената оценка „Фрагменти“ получиха от представители на философската мисъл у нас.

С целокупната си литературна и преводаческа дейност Атанас Далчев заема особено място в съвременната ни литература – място на поет хуманист от последните десетилетия на XX век.

МАРА БЕЛЧЕВА

(08.IX.1868–16.III.1937)

Странна е житейската и творческата съдба на тази българска поетеса. В живота тя има щастието да срещне Пенчо Славейков и да стане негова неразделна спътница, което завинаги я заточи в сянката на могъщата му личност. През призмата на неговия могъщ индивидуалитет я възприемаха и тълкуваха съвременниците, без да си дават сметка за върховната несправедливост, която извършваха спрямо нея. Открито или завоалирано, директно изречено или с намеци, всички, които бяха писали за трите ѝ поетически сборника, приеха, че сполуките в тях се дължат на Пенчо Славейков, а всичко останало е безспорно само нейно. По такъв начин се натрупва грамада от предубеждения и критически предразсъдъци, които битуват в една или друга степен и досега.

Около поетическото дело на Мара Белчева се настани монолитна критическа тишина, нарушавана единствено по календарни поводи или при появата на някоя от книгите ѝ. Тишина, изтъкана от нишките на пренебрежението и критическото високомерие. Далеч съм от желанието да реабилитирам творчеството на Мара Белчева с късна дата, защото съм убеден, че то носи в самото себе си основанията за тази естетическа реабилитация.

Трудно е да се характеризират мотивите на тази лирика: като че ли преобладават пейзажите, моментните зарисовки от всекидневието на града и селото през различните сезони – най-често зимата; от равнината и планината – по време на буря и дъжд, слънце и мъгли; в кристална тишина или оглушителен шум – край езерото или морето; картини на нощта, утрото и деня – при изгрев или залез, и т.н. Но подобен извод е съвършено неоснователен, защото в стиховете на поетесата материалният свят е само средство, е повод, за да бъде дематериализиран.

Атмосферата, която запълва поетическия свят на Мара Белчева, би могла да се определи като **нравствен ефир**. Потопени в него, нещата от материалния свят губят своята осезаемост и плът. Превръщат се в символи, в знаци на една духовна субстанция. Явен е стремежът на авторката да превъзмогне материалното, земното и всичко да пренесе в този безплътен свят, роден от нейното въображение и вяра. Реалността се освобождава от своята осезаемост и получава статута на идеал, на висш стремеж, на божественост. В такава обстановка именно лирическата героиня постига хармония със света и със себе си.

Избраният път естествено я довежда до надземното и надчовешкото, т.е. до божественото. Оттук и предразположението към религиозното и мистичното. Нейната религиозност обаче се родее повече с религиозността на поет като Франсис Жам, отколкото със Стоян Михайловски. Всичко е пречистено, дематериализирано до границите на една идея, дето се пресичат линиите на душевното равновесие и покой, плод на дълголетни интелектуални натрупвания. Тя все още имаше сили да избяга от хората, от суетата на всекидневието, но същевременно беше достатъчно уморена, за да се плаши от смъртта и самотата. Само запретите на религиозната догма я възпираха да прекрачи този праг:

Какво си ми запречил път? – Махни се!
Душата ми самотна не бои се
от бисерния плет на твоя смях –
на розовите устни трепнал грях.

През слънчев зной и ледове дебели
премина в други вече тя предели,
където ѝ в тъмата грей звезда:
живота не лови я, – ни смъртта. (1, 101)

Защото не бива да забравяме, че Мара Белчева е потомка на книжовници и общественици, получили високо за времето си образование. Тъкмо за това хармоничното равновесие у нея не е поза, не е чужд елемент, изкуствено привнесен в органиката на творбите, а природна даденост, самобитен способ за световъзприемане и общуване със света.

Една характеристика, която, струва ми се, заслужава внимание, защото принадлежи на Пенчо Славейков. В портрета на Силва Мара от „Острова на блажените“ той пише, че в нейните песни „се очертават контурите на един живот, окъпан в

меланхолията на роса, родена в мрака, за да изчезне в слънцето. Те са пейзаж от природата, картини от вътрешен живот; за бури в тях се загатва твърде ярко, и то за бури, които възвисяват оногова, който ги е преживял“ (2, 77).

Очевидно природата и материалният свят са или отправна точка за едно проникване в света на спомените, копнежите, мечтанията, или пък повод за размисли и съпоставки с душевните състояния на лирическата героиня.

Ръми в душата ми, ръми,
като в есенни тъжни дни
– слана и нея ослани –
ръми тъга в душата ми.

И слушам ази равний шум
– смъгли ми погледа сълза –
нависнали са небеса...
Пустинен вий се равний друм.

Сълза ми погледа стъми,
тъй както дните есента.
Като над капнали листа
В душа ми есенен дъжд ръми. (1, 22)

Този поетически похват, вече съвършено овладян и осмислен, поетесата използва и във втората си книга – сбирката „Сонети“ (1925). Тук е безсмислено да проследяваме трансформациите на природните пейзажи и картини, защото едно голямо и безплътно чувство, извисило се до мистична представа за любовта, е пронизало всичко в сбирката. Двадесет и шест сонета са по същество двадесет и шест мистични химни на любовта. Мара Белчева е първата българска поетеса, която възпя любовта, молитвено коленичила пред олтара на слънцето в храма на природата, мълвяща името господне.

Последният поетически сборник излиза от печат през 1931 г. под заглавие „Избрани песни“. В случая заглавието е подвеждащо, защото авторката е прибавила значителен брой нови творби, останали вън от предишните две книги. Стиховете са подредени в четири цикъла: „Непостижимото“, „На прага стъпки“, „Вечният скитник“ и „Планината“. Последният цикъл е съставен изцяло от нови творби.

Четирите раздела маркират главните, основополагащи мотиви и проблеми, съставящи сърцевината на нейното поети-

ческо творчество – идеята за Бога, любовта и природата. При това въпросните съставки на триадата са взаимносвързани и взаимноопределящи се. Представите за Бога и непостижимото са заложени още в бащиния дом, в неговата патриархална тишина, уют и нравственост. Те са неотделими от приказките, които вечер в догарящата светлина на огнището е слушала да разказва нейната баба. Или пък онова странно и непостижимо за човешкия ум усещане за безкрайност, което събужда у нея съзерцанието на природните картини и явления. В противоположностите нейният изпитателен поглед долавя вечното раждане и погибел, световния кръговрат, в който са снети животът и смъртта, тъгата и радостта, краят и началото, мечтата и непостижното. Тъкмо затова в лирическите ѝ песни се смесват по неповторим начин илюзиите и мечтите с най-отрезвяващата мъдрост. Чрез своите стихове Мара Белчева сътвори от себе си една легенда за божествената и свръхчовешка вярност. И понеже беше безсилна да я разруши, заживя според нейните жестоки предписания. Ето защо след смъртта на Пенчо Славейков толкова много умря у самата нея, че тя нямаше друг избор, освен да повярва в свръхестественото и непостижимото... И го стори така, както никой преди и досега не е могъл...

Тъкмо този факт съвременниците на Мара Белчева не осмислиха, неговата същност остана неразбрана. И както най-често се случва, когато в живота на литературата и изкуството се появи нещо съвършено ново, което не се вмества в рамките на битуващата парадигма, резултатът е пълно разминаване. Парадоксалното в случая е, че за книгите на Мара Белчева се отзовават водещите за времето критици, доказали неведнъж своя усет, подготовка и стабилен естетически критерий – Вл. Василев, В. Пундев, Г. Константинов и др. Кардиналното разминаване с действителните стойности и художествени открития, заключени в лириката на поетесата, стана повод за негативни критически оценки, породени от неразбирането на един новаторски по своята същност поетически похват. И когато Вл. Василев патетично се провиква: „Тая тишина – няма ли някой писък, един гръм или вик на радост да я разцепи! В нейната неподвижна атмосфера потъва всеки звук, помръкват зарите, заслонява се всякаква перспектива!“ (3, 486) – съвсем не подозира, че пред себе си има художествен феномен от съвсем нов разред, а той предявява към него изискванията на традиционната поетика. В лириката на Мара Белчева изобразителният принцип е правопротивоположен на

традицията – вместо контраста, противопоставянето, противоречието, дисонанса тя предпочита равновесието, хармонията и примиряването на крайностите. Защото именно в хармоничния покой и равновесие, в цизелирането на формите постига техния смисъл.

Всичко е изчистено и дематериализирано до степента на една идея: в нейното изобразително поле, за разлика от Пенчо Славейков, образите и пейзажите нямат своя адекват в реалността. Даже нещо повече – поетесата се стреми тъкмо към обратното. Защото вещите, природата, хората, целият материален свят са само средство, за да се фиксира определено душевно състояние или предаде една мисъл.

Тая особеност не съумя да отчете Вл. Василев в инак проникновената си рецензия. В склонността на авторката към „преностност на значенията, към някакъв **анимизъм** – невъзможен, нетърпим за предметите, към които го прилага" (3, 487) – той съзря недостатък, слабост. Според него неприемливи са образи, като „на свойто минало трупа", „в градината, де съдбата цъфти", „стопила в тях на земята съня" и т.н. Към горните примери бихме могли да прибавим още:

Де чучура бакърите разхлажда,
с току що издоеното млеко, –
и в прозорчето дето се обажда
на кравата набожното око.

———

На голий люляк в сухо гняздо
люлей се тъжна есента.

———

Последна радост котва хвърли
тук с него на брега.

———

И аз кат призрак низ елите
залутания диря път; –
на ягодите през сълзите, –
на ягодите през смехът.

Те са неприемливи според критика, защото са „толкова много **преносни**, че кой знае де е истинското им значение, и дали въобще го има". Очевидно несъгласията не се свеждат до еди-

ничното, до приемането или не на отделни елементи, а до отхвърлянето на цялата образна система.

Днес изглежда много странно, че критик като Вл. Василев не съумя да прозре новаторския смисъл на явлението. Очевидно изправени сме пред поредния парадокс на литературното развитие. Причините са най-малко две: липса на дистанция във времето, за да се разчете истинският смисъл на явлението, неговата естетическа перспективност; и втората – робуването на традиционните естетически канони. Тези причини именно не му позволиха да оцени възможностите, които предлага „анимизмът“ за обогатяване образния реквизит на българската лирика, за разширяване на нейния интелектуален обем и средства за адекватно предаване на душевни състояния и рефлексии. И най-сетне – за нейното освежаване и освобождаване от банализирани вече от употреба съчетания и стилистични форми.

При това Мара Белчева прави опит за обновяване не в рамките на един традиционен стил, а за коренното му реформиране, за новаторска промяна на националната стилистическа система. Очевидно опитът нямаше никакви шансове да бъде приет от съвременници и критици: просто защото такава е била съдбата на новаторите. Тяхната най-голяма беда е, че се появяват най-често твърде рано, прекалено рано, тогава, когато обществото все още не е подготвено да ги разбере и оцени, и защото не е дошло още поколението, което ще се заеме с тази мисия.

Мара Белчева не направи изключение от горното правило. В статията си за „Избрани песни“ (4, 38–42) литературният критик Г. Константинов писа, че песните на поетесата „не подхождат твърде на нашето време“, защото в тях има нещо старинно, приказно и звучат някак еднообразно. И още, защото в тях е заключена една религия, която ги „сродява с живота“.

Мисля, че имаме всички основания да се съгласим с горната констатация на критика и да добавим, че тъкмо нашето време е времето, на което подхождат нейните стихове.

През 1923 г. Мара Белчева подготвя том „Избрани съчинения на Пенчо Славейков“, към който прилага своите „Бегли спомени“. Цената на тези спомени расте с всяка изминала година и не само защото мемоаристката е свидетелка, спътница и вдъхновителка на поета през последното десетилетие от неговия живот, но и поради факта, че за разлика от съвременните мемоаристи, с които се начева и свършва световната история, Мара Белчева се е оттеглила в сянката на Пенчо Славейков с една почти неприлична от днешна гледна точка скромност, за да засвидетелства своето преклонение, пиетет и обич към любимия и твореца. Нейните спомени се отличават с вяр-

ност към фактите, точност в предаването на събитията и същевременно наред с фактологичното изложение се изгражда духовният и човешки образ на поета. С много мяра, такт, с грижливо подбрани детайли от всекидневието – разговори, отделни реплики, споделени мисли или оценки по различни поводи, чрез мимоходом изречени думи – образът му постепенно, но сигурно израства пред нашите очи – плътен, монолитен, човечен.

На въпроса къде един ден той иска да бъде погребан: във Флоренция или на любимото си място в София, той отговаря: – Разбира се, че там, дето се чуе българска реч! Или пък, когато вече са в Брунате, един ден тя пожелава да го въведе в черквата. На тази покана от нейна страна поетът отговаря лаконично: Моята вяра е друга, нали знаеш, това е за ония, които още не са чули Бога...

Трябва само да се съжалява, че като мемоаристка тя не е била поощрявана да ни остави свидетелства от първа ръка за толкова и така значими личности от историята на българската литература и култура – за д-р К. Кръстев, Яворов, П. Ю. Тодоров, Б. Пенев и др.

Като творец Мара Белчева не принадлежи към звездите от първа величина. Спектърът на нейното дарование покрива поограничен периметър от социалния и духовния живот на обществото. В този смисъл критическите бележки и упреци по неин адрес бяха в много отношения напълно основателни. Но в нейната лирика се отрази една цялостна и завършена личност със самобитен нравствен и интелектуален свят, неповторим, какъвто нашата национална поезия не познаваше; тя посочи нови пътища за модернизиране и обогатяване на нейната поетика.

За съвременниците си обаче Мара Белчева остана непонятна, някакво странно екзотично цвете, захвърлено от капризите на случайността в една негостоприемна действителност. Едва сега нейните находки разкриха своето истинско значение и смисъл.

...И своето продължение в творчеството на най-младото поетическо поколение.

ДОРА ГАБЕ

(28.VIII.1886–16.II.1983)

Творчеството на Дора Габе за мнозина е свързано с детството и юношеството, с онези стихове, разкази и романи, които отдавна са любими за всяко българско дете. Но съществува и друг неин образ, който ни я представя като авторка на поеми и стихове за възрастни. Дълго време тия два образа биваха разделяни и даже противопоставяни. Докато всъщност вярната представа за писателката неизменно ги е обединявала в едно цяло.

Първите си стихотворения Дора Габе публикува в началото на XX век в литературното списание „Мисъл". През 1908 г. отпечатва първата си книга – сбирката с лирически стихове „Теменуги". Наистина днес тия стихове, писани, когато авторката им е била ученичка, звучат наивно. Любовните вълнения кръжат в една затворена система: любимия и тя. Несъвпадението на представата за него с действителния му образ поставя началото на любовното крушение. Книгата завършва със стихотворението „Сега стоя самотна, безнадеждна на кръстопът". Ще трябва да изминат десетилетия, за да преодолее тя колебанията и да избере истинската от четирите посоки на този творчески и житейски кръстопът.

След „Теменуги" идва период, през който поетесата замлъква. Но това всъщност се оказва подготовка за активни и многостранни творчески изяви. И наистина в следващото десетилетие (1920–1930) се появяват нейните преводи от полски и антологията „Полски поети", първата ѝ детска книжка „Малки песни" (1923), романът за юноши „Малкият добруджанец" (1927), втората стихосбирка за възрастни „Земен път" (1928) и др. Като следствие от войните Добруджа е откъсната от България: ражда се темата „Добруджа". Очертани са главните насоки, по които отсега нататък ще върви нейното развитие: интересът към полската литература и преводаческата ѝ дейност, темата „Добруджа" в първите ѝ книги за деца.

Особено място заема сборникът с поеми „Лунатичка“ и поспециално поемата, дала заглавието на цялата книга. Авторката не крие своите симпатии към трудовите хора от крайните квартали, към миньорите от Перник. В изповедната интонация като вик на съзната безпомощност за практическа намеса звучат стиховете: „Тежи ми моята безпомощност като вина!“. Бунтът на лунатичката всъщност е повик за повече хуманност, бунт стихиен, без посоки и цели, в който човек устоява себе си като човек. Абстрактната хуманност, отсъствието на точен социален адрес го лишава от подкрепата на реални обществени сили, способни на дело да се справят със социалната несправедливост в буржоазното общество. Безплътието на социалната мисъл в творбата е предопределило и безплътието на героинята – тя е сянка, надарена с човешки сетива и чувствителност, но неспособна за практически действия, за реална намеса в земния живот на хората.

Социалната отзивчивост на лунатичката в поемата „Вела“ (1946) се трансформира вече в нещо качествено ново. Вела е героинята, към която Дора Габе съзнателно или не се беше стремяла в творчеството си. В краткия живот на партизанката тя откри разрешени много от интелектуалните си метежи, а в целостта на характера ѝ – историческата приемница на лунатичката. Вместо бунт без посоки Вела се включва в една борба с ясна политическа програма и цел. Активността, съчетана с прогресивния обществен идеал, правят от нея цялостен човек, извисяват я до герой на епохата. В девойката от Каменица с „мъжка стойка“, руса глава и с детско чело поетесата откри изхода от съмненията, от политическата неориентираност. В този смисъл бе вътрешно подготвена за срещата с Вела, още преди да се заинтересува от нейния подвиг.

С „Вела“ фактически започва преосмислянето на творческия опит, един процес, макар и затруднен в годините на култа към личността, но по смисъл положителен и плодотворен. Едва сега можем да съдим за истинските мащаби и дълбочини на онова, което се е извършило в творческата лаборатория на поетесата. С „Нови стихове“ (1963), „Лирика“ (1966), „Почакай, слънце!“ (1967), „Невидими очи“ (1970), „Сгъстена тишина“ (1973), „Глъбини“ (1976) и „Светът е тайна“ (1982) Дора Габе доказа по твърде категоричен начин на себе си и на читателите плодотворността на това развитие. И още нещо: че потенциалните възможности на нейното поколение далеч не са изчерпани и че в тази насока няма рецепти, няма канони.

Първата детска книга на Дора Габе – „Малки песни“, излиза от печат през 1923 г. Не може да се твърди, че времето и обстановката са особено благоприятни, страната се намира в

състояние на политическа криза; зреят съдбоносни събития. Обстановката е изострена, наелектризирана – конфликтът е неизбежен и всичко е въпрос само на време. В такава обществена и психологическа атмосфера излизат малките песни, или песните на Дора Габе за малките.

Дебютът ѝ в детската литература в много отношения се подготвя от вече създаденото. Така че поетесата се включва в един сектор от духовния живот на нацията, в който предшественици и съвременници са сътворили немалко: за около пет десетилетия свободен живот в атласа на детската литература личат имената на П. Р. Славейков и Ив. Вазов, В. Попович и Ст. Попов, К. Величков и Ц. Церовски, на Елин Пелин и Ран Босилек; натрупан е репертоар, разработени са мотиви и сюжети, които скоро стават традиционни. Постепенно се избистрят стихотворни интонации, разработват се строфически форми, стилово-образни похвати, обогатява се римовият репертоар.

Нашата детска литература още в самото си зачеване органически се свързва с две начала: фолклорното и реалистичното. Те са генералните, стратегически, направления в нейното развитие.

Детската периодика също формира традиции, домогва се до свой стил, национално и възрастово специфичен. Още преди Освобождението в Цариград през 1871 г. Петко Р. Славейков издава първото наше списание за деца – „Пчелица“. По-късно – в края на столетието и началото на новото – се почват детски периодични издания, някои от които излизат в течение на три-четири десетилетия.*

Още в пелените на детската ни литература един от нейните създатели – народният поет Петко Р. Славейков – написа стихотворение, което в много отношения стана симптоматично за по-нататъшното ѝ развитие. Спомнете си за ленивия Пенчо, който не иска нито да чете, нито да работи. Още в самото начало прозвучава назидателно-предупредителният тон на автора:

Пенчо бре, чети!
Пенчо не чете.
Пенчо, работи!
Пенчо пак не ще... (1, 469)

Прецедентът е повторен: Иван Вазов, макар и по-късно, се обърна към малкото говедарче с окъсана торбичка, което пасе на полето говедата, отново със същия назидателно-повелителен тон: „Чети, говедарче, а, бе!“.

Така цели десетилетия в детската ни литература се размахваше този назидателно-поучителен пръст. Малкият читател се поучаваше, съветваше, заплашваше, великодушно го потупваха по рамото, възхваляваха го, когато той отговаряше на дидактично-възпитателните им изисквания. Автор и читател се изправяха един срещу друг в две съвършено противоположни роли – единият поучава, изисква повелително, а другият е само пасивен слушател и изпълнител.

Очевидно просветителските дидактични идеи на XIX в. дълго време след Освобождението не бяха изживени в сферата на детското творчество. Внушаваше се директно или в най-добрия случай тактично, с умело подбрани поетически образи и сюжети. Но взаимоотношенията между автора и читателя оставаха непроменени.

В повечето случаи това не беше детска литература, а книжнина от възрастни, предназначена за деца. Това беше една епоха, в която детската същност, изконният детски свят, не беше открит още от писателите; звънкият детски глас оставаше все още заглушен от рязката суровост на поучителя. Литература за деца имаше, но без деца в нея.

Картината на литературния процес до двадесетте години на миналия век е в действителност далеч по-сложна; но за нас в случая са важни основните характеристики, тенденциите, които открояват целостта.

В сборника „Малки песни“ поетесата за пръв път стихийно осъществява един подход, една концепция за детската литература, която ще осмисли и теоретически ще изложи десетина години по-късно. Но поетическият феномен е налице. Поетесата отмахва назидателно-повелителния пръст от стиховете си; диалогът между възрастния и малкия е подменен с монолог – детето разговаря със себе си или с връстниците си. Следователно изходното начало е ново, диаметрално противоположно: вместо от възрастния автор към невръстното дете посоката е обратна: детето, което си бил, се е пробудило и разкрива себе си в прелестни по своята чистота и наивитет монолози. Така шансовете за пълноценен контакт между участващите в диалога се увеличиха неимоверно много. Общуваха еднакви възрасти, общуваха чрез език, съобразен със спецификата и закономерностите на детската възраст. А това на свой ред се превърна в средство да се овладеят теми и мотиви, духовни сфери и интелектуална проблематика, които по-рано оставаха извън методните възможности на нашата детска литература.

С „Малки песни“ поетесата поставя началото на поредица от детски книжки, които утвърждават името и популярността ѝ не само сред литературните кръгове, но преди всичко сред дет-

ската аудитория. Децата най-вярно от всички, много преди възрастните, откриват в нейните стихове желан и чудесен другар.

През тридесетте години поетесата продължава все така активно да работи в детската литература. Един след друг се появяват стихотворните сборници „Великден“ (1930), „Коледарче“ (1931), „Бяла люлчица“ (1933), „Диви крушки“ (1934), „Горска къщичка“ (1934), „Малка Богородица“ (1937), „Бронзово братче и живо сестриче“ (1938). За около две десетилетия тя създаде в общи линии всичко онова, с което направи най-сериозния влог в националния репертоар на детската ни литература.

Наистина и след Девети септември Дора Габе присъства ярко в литературния живот – новите творби все така ласкаво се приемат от читателите и критиците; поетесата положи усилия да разшири и обогати темите, да открие съвременните акценти в тях, защото социализмът променяше всекидневно не само материалния бит, не само лексиката, но и съдържанието на моралните категории. Най-значителното от създаденото през шестдесетте години на миналия век са несъмнено поемките: „Петьовото сърчице“ (1961), „Който се бои, вкъщи да стои“ (1962), „Слушането най тежи“ (1962), „Дивата ябълка“ (1967). В поемките писателката си поставя и преследва по-сложни, понюансирани художественотворчески цели – чувството е онова звено между детето и света, чрез което може да се възпитава и въздейства. Акцентите се поставят върху психологическите и нравствените процеси, съпровождащи израстването на героите. В поемите срещаме персонажи с по-богат духовен живот, отговарящ на възрастта, в която детето се подготвя за училище.

Дора Габе е дълбоко убедена, че народната приказка е изходна точка за намиране на стила, в който трябва да се пише за деца, тя на практика полага усилия да отдели и усвои елементите на приказния стил. Защото, макар да е вярно, че творчеството на народа е детско, от това не следва автоматически възможността на малките да се предложат приказки и песни, взети направо от сборниците за народни умотворения. Причините са ясни: Дора Габе правилно се ориентира не към механическата преработка на фолклорното богатство, а към търсене на стил. Фолклорното произведение не е обременено с рефлективността на съвременното съзнание, поради което плътно се приближава до детското мислене и емоционален свят.

Следователно теоретическите предпоставки съществуваха – трябваше на практика да се извлекат поуките и елементите, върху които да се изгради един национално обагрен стил. Задача отговорна и не по силите на един творец. За щастие Дора Габе имаше предшественици – Петко Р. Славейков и Иван

Вазов, Ц. Церковски, Елин Пелин, Ран Босилек и др. Благодарение на техните усилия в детската литература епическите фолклорни жанрове бяха трайно навлезли в практиката на поетите – гатанки, приказки, скоропоговорки. Дора Габе не остана при извоюваното, при онова, което вече беше в употреба, тя използва народната песен главно в поезията си за най-малките, дето фолклорът все още оставаше невъвлечен; използва неговата лексика и образност, ритмиката и сюжетите, мотивите на песента.

Малкият герой от стиховете на писателката ни гледа с умен и разбиращ поглед, изпълнен с неизтощимо любопитство, до каквото да се докосне, пръска аромата на своя свеж и привлекателен свят.

Книгата „Някога" е първият белетристичен опит на Дора Габе. Излязла през 1924 г., съдбата ѝ в много отношения напомня съдбата на „Малки песни" – посрещната е ласкаво от съвременниците. В развитието на писателката сборникът заема особено, средищно място – от една страна, това е откриване на прозата, а, от друга, пренасяне в нея на поетическите интонации, способите за общуване и опознаване на света такива, каквито ги открихме в „Малки песни". Ето защо, ако първият детски поетически сборник на Дора Габе в много отношения предопредели нейния стил и посоки на развитие, то същото се отнася и за „Някога". Но и с това не се изчерпва всичко: тук могат да се открият първообразите на мотиви, настроения и интонации, към които Дора Габе се върна и преосмисли в последните си поетически сборници – „Нови стихове", „Лирика", „Почакай, слънце!", „Невидими очи", „Сгъстена тишина", „Глъбини". Не става дума за механически операции, а за пренасяне на едно чувство или спомен, усещане или образ, изчистени от излишни подробности и поднесени в истинската им същност и смисъл. Тъкмо в това според мен се крие особеното, междинното място на „Някога" в творческото развитие на писателката: звено, заредено с бъдеще.

Едно дете открива света – така най-кратко бихме могли да предадем съдържанието на този сборник с разкази. Писателката изобразява своята героиня така, че тя е център на всичко. От първия разказ та до последния тя запълва с присъствието и мислите си, с преживяванията и неизтощимото си любопитство цялата обстановка около себе си. Извън нея е празно пространство, космически вакуум. Ето защо всеки, който би желал да се върне към детството, да се докосне до първоизвора на детското съзнание и психика, трябва да разгърне страниците на „Някога". Една тънка книжка със стойността на енциклопедия за детския свят.

В „Някога“ поетесата се изтръгва от самотата чрез забравата в труда и детството; потъвайки все по-дълбоко в себе си, докосна детето – най-първичното – и с това постигна свободата си на художник.

Дора Габе е авторка на две юношески повести: „Малкият добруджанец“ (1927), „И ние, малките“ (1946), на романа за юноши „Мълчаливи герои“ (1931) и на романизованата биография „Майка Парашкева“ (1971). Писани през разни години, посветени на различни исторически събития и личности, отделени помежду си с цели епохи от духовното и политическото минало на страната, тези творби на писателката имат нещо несъмнено родствено, нещо, което ги сближава – героизма. И действително в „Малкият добруджанец“ Петьо не скланя покорно глава пред поробителите, Райчо с риск за живота си преплува Дунава, за да предупреди русите, че им се готви нападение, Петьо и Кольо от „И ние, малките“ се включват в борбата срещу омразните им фашисти в помощ на партизаните, за да дадат своя принос в извоюване на победата. Парашкева е не само майка на героя от Лайпциг – нещо повече, – тя е майка героиня, носителка на изконните черти на българската майка.

Авторката не търси общочовешките и философските измерения на героизма в своите прозаически творби. Като се вземе предвид, че те са адресирани до младия читател, очевидно е, че това е излишно. Вярна на своя изобразителен маниер, открива измеренията на героичното изключително в един реалистично действен план. Двамата Петьовци, Райчо, баба Парашкева са земни и решителни, нравствено и физически устойчиви, те извършват героични дела не защото се опълчват срещу повелите на епохата, в която живеят, а – тъкмо обратното: защото найпълно, най-резултатно отговарят на нейните потребности. С една дума, не герои романтици, изолирани от народа, противопоставени на тълпата, а герои, откърмени от народа и посветили нему талант и ум.

Героичното като мотив бавно, но забележимо се променя. Първоначално писателката го третира в плоскостта на историята, в координатите на определена политическа и духовна атмосфера, за да дойде по-късно в зрялото си творчество до интерпретацията му в един морално извисен аспект. Физическото усилие, саможертвата, върховното напрежение, устойчивостта постепенно преливат в търсене на нравствени категории за измерението на неговия смисъл. Парашкева е героиня в буквалния и в преносния смисъл на понятието, но колко тя е различна като естетически синтез и идея от образите в другите книги на писателката. Тя е открила своето призвание чрез децата си,

следва ги, стреми се да бъде в крак с тях въпреки възрастта и болестите, стреми се да ги импулсира и сплотява. Ето в какво се проявява нейният нравствен стоицизъм, равносилен на героизъм.

В реферата „Детска душа и детска литература“ (2, 367) Дора Габе прави опит да обобщи своите възгледи за психологията на детето и – което в случая нас ни интересува – за характера на детската литература. Опитът е от голям интерес за нас не само защото е пръв по рода си, но и защото ни позволява да се докоснем до ония изконни структури, с които се свързва всичко принципиално в детската литература.

Един творец, за да бъде детски писател, трябва „у него да не е умряло детето, което е бил“, само когато той успее да пробуди у себе си това живо дете и погледне на света с неговите очи, едва тогава ще е в състояние да твори художествени произведения, желани от малките читатели.

Разсъждавайки и обобщавайки своя собствен опит и опита на литературата ни, писателката логически мотивира звеното, в което детската литература се докосва до народното творчество. „Както детето е база на възрастния човек – пише тя, – така народът е база на човечеството, защото народът е дете и като дете той е творчески“.

Народното творчество според тази концепция е детско, защото извира от първичността и непосредствеността на народното самосъзнание, т.е. то извира от приказката. А приказката смесва видимото с невидимото, духовното с реалното, истината с фантастиката – с една дума, детската литература трябва да тръгне оттук – от народното творчество, от приказката. Дора Габе насочва вниманието си към фолклора неслучайно, а защото е дълбоко убедена, че една национална литература днес, лишена от фолклорната си основа, не може да има бъдеще. Преди няколко години писа, че то е основата на живота на всеки народ, най-могъщото му творение, защото е издържало натиска на вековете и е останало непокътнато. Народното творчество е в кръвта, в ритъма на народното сърце, то е „твърдата и солидна земя, на която трябва да стоим, за да не ни отвеят ветровете“.

В приказката Дора Габе търси не само националните черти на литературния стил, но и спецификата на стилно-изразните средства: защото няма теми за малки и големи, всичко може да се разкаже на децата, но на техния език, като се използват прийомите на приказката, като се опознаят и овладеят нейните структурни и стилно-изразни закономерности.

Но тя не спира дотук, а формулира и главната задача, която детската литература трябва да решава на всеки етап от възрас-

товото развитие на детето и като цяло въобще: следва да създава основите, върху които по-късно ще се гради характерът на детето, основите и предпоставките за формиране на личността в зряла възраст. То трябва не да запаметява, а да изживява: „Защото в края на краищата ние трябва да помагаме за духовния растеж на детето. Това е нашата цел“.

С една дума, в своята творческа практика Дора Габе се стреми да накара детето да изживява и съпреживява, а не механически да запаметява, защото в ранната си възраст малките и без това помнят отлично. Духовният им растеж обаче може да се осъществи не чрез механичното усвояване на произведението, а чрез дълбокото му преживяване. Тия възгледи писателката изработва не след отвлечени кабинетни размишления, а като обобщава опита на своите колеги и собствените си наблюдения, поуки, размисли върху създаденото за близо пет десетилетия в областта на детската литература.

За първи път у нас се появи автор, който още в онова време се замисли над теорията, направи опит да изясни на себе си и на другите някои принципиални положения в спецификата на детската литература, да формулира ясно и определено нейната възпитателна функция.

У Дора Габе живеят две същности, изплетени от крайности, амплитудата на техните превъплъщения е необхватна, но в какъвто и образ да се явяват, между тях неизменно остава противоречието, което ги обединява и отблъсква: кошмарът е неделим от копнежа, проклятието от благослова, гордостта от смирението, отчаянието от надеждата, мисълта за края от копнежа по началото. Защото пред голямата истина на битието е рисковано да се предовериш само на едната страна. Коя би следвало да се предпочете тогава? Оная ли, която говори с немия език на огледалото и те рисува с бръчки, като кора на столетен дъб? Или другата, дето тръгва от далечните спомени на детството? С нея е свързан оптимизмът и вярата, че животът е създаден само за радост, че щастието е неговият смисъл и съдържание. Иначе той не си струва да се живее. В стиховете на Дора Габе тия взаимоотношения се степенуват чрез цяла гама от нюанси, които чрез относителността на връзките разкриват не само нови аспекти, но изявяват в нова светлина индивидуалността на поетесата. Беше време, когато, оплетена в мрежите на противоречията, тя загубваше границата между реалното и химерата, но достатъчно беше да се докосне до земята, да се потопи в стихията на обществения живот, и гражданско-патриотичното ѝ чувство се превръщаше в точен ориентир.

Има нещо знаменателно, че стихосбирката „Нови стихове“ се откри с цикъл „Съвремие“. Дора Габе притежава таланта да бъде съвременна, да се разтваря в съвремието и то в нея, да го улавя с чувствителните антени на поетическите си сетива. През 1968 г. на една партийнотеоретична конференция тя синтезира по следния начин своето идейно-естетическо кредо: „Трябва да изградим преди всичко себе си като съвременни поети, да станем ние ония съвременни герои, които ще трябва да създадем... Не постигнем ли това, ще изчезнем от литературата и паметта на своя народ, без да оставим следа, без да сме изпълнили своята задача, за срам и позор пред работниците, селяните, учените, инженерите и всички ония, които творят нашето съвремие“ (3, 3).

Следователно понятието *съвременност* не се покрива и не се изчерпва с представата за актуалност, за тематична злободневност, по дълбочината и значимостта на своя обхват и съдържанието то се издига до ранга на естетическа категория. Или, както казва тя, само когато една творба е съвременна, когато един художник е изградил себе си като съвременен герой, само тогава той е изпълнил истинското предназначение на изкуството – да създава непреходни естетически стойности, които ще оставят следа в паметта на народа.

Ето защо в нейната поетика съвременността е естетическа категория и обхваща в себе си всичко най-основно – мотиви, проблеми, гражданско-патриотични и философски теми, интимни трепети и настроения.

Съвремието в поетическото определение на авторката е представа и усещане, мисъл и чувство, дето противоречията вплитат себе си, за да се роди една жива сложност, изтъкана от противоположности:

Ти си моето усилие
и мойто превъзмогване,
възторгът ми и възмущението,
гневът и радостта
на мойта кръв –
ти времето си,
дето не ми стига,
ти моята омраза
и любов.

Съвремието не е линейно понятие: в неговата диалектическа същност сегашният миг е ехо от миналото, защото „миналото е запазване на настоящето като действителност“. Затова в

клетвената решимост – „аз искам в сънищата си дори да бъда върху твойта гръд“ – миналото неотменно присъства. „На две епохи въздуха ловях“ – пише тя, сякаш да обясни на самата себе си вътрешното раздвоение: „виденията на миналото“ и скъпи имена я теглят назад, там, където само разговорите ще будят покоя от сенките; от другата страна остава животът. Какъв е смисълът тогава да се живее с миналото, не е ли достатъчно, че тя го носи „във себе си“? Затуй нейната присъда е безапелационна – „време не остава за миналото“.

Когато в „Съвремие“ изповядва своята адекватност с устремите на нашето време, изповедта е дълбоко изстрадано откровение. Изборът е направен по съвест и според убежденията на разума за достойно гражданско поведение. Затуй е така категорична: „Не искам друго време...“ Тя има твърде основателни мотиви, за да бъде категорична – и лични, и обществени, интимни и философски. Но не е ли все пак главното, че нейният избор я поставя в талвега на историческото развитие?

Политика и изкуство! Взаимоотношенията между тях винаги са били сложни, а еднозначните решения в никакъв случай не са верният отговор. Но авторката е несъмнено права в тоя пункт – изкуството и литературата, които игнорират проблемите на бъдещето и настоящето, не са в състояние да създадат трайни художествени ценности. Така по всяка вероятност трябва да се разбират думите ѝ, че с течение на времето е изчезнала боязънта от думата „политика“.

Не са ли политически подбудите и съмненията, които звучат в стихотворението „Пред празника“? Само гражданско вълнение, само чувство за отговорност пред обществото, пред родината са в състояние да оплодят за открития творческото съзнание. Въпросите и упреците, тревогата и радостта са родени от органическата принадлежност към това „оплодено време“; всяко поколение е длъжно да поеме своя дял от тежестите на историята; излишно е да се тревожат имената на падналите – те изпълниха своя дълг. Останалото е наша задача и по нея историята ще съди за зрелостта и достойнствата ни. Колко потребни са сега „сред крясъка на празни приказки“ простите слова на откровеността. Ето какви са предпразничните вълнения и мисли на поетесата. Когато почувства, че в нея оживяват земята и небесните пространства, когато долови в себе си гласовете на птиците и шумоленето на гората, плясъка на морските вълни и ласката на вятъра, когато топлият полъх донесе мириса на зрели жита, с една реч – когато тя усеща и се слива с вечното движение, знае със сигурност, че се е докоснала до родината и до поезията. От неопределимото и назовавано с

името *родина* душата е попила просторите, копнежа по светлина, мисълта за вечност, родината я преизпълва с щедростта на благата си: дарява я с красота, с обич, с характер, с безсмъртие, дарява я със собствените си богатства.

Атанас Далчев се свързва с родината чрез страданието и ослепените Самуилови войници, за Ана Ахматова родината е клетвената готовност в часовете, отредени за мъжество, да бъде спасено „великото руско слово". А за нашата поетеса е символът на вечност и красота. Всичко хубаво, което притежава, е продължение на родината. Ето защо:

Сега аз вехна
и се разцъфтявам,
умирам и се раждам,
защото ти,
откакто свят светува
умираш
и се раждаш,
и цъфтиш!

Не съществуват следователно две различни субстанции, както и две посоки на човешките усилия – тази, по която родината крачи със стъпките на историята, и другата, по която хората я догонват. Нищо подобно: двете посоки се сливат в една обща воля, насочена да дири в тъмните нощи на миналото светлината на бъдещето, воля за преобразяване на света, воля да открива в „сърцето на човека скритата искра". Ето следователно кръга от чувства и размисли, проблеми и обобщения, заключени тук – от дъщеринската признателност до възхитата пред мъдрата красота на родината.

В своето усилие да разбира и разбере съвремието си, да следва естествената склонност на таланта си, навсякъде да прониква до смисъла и същността, поетесата неизменно стигаше до началото на всички начала, т.е. до философските измерения на битието.

Мисълта за „Началото" и „Края" в поезията на Дора Габе се превъплъщава в сложно многообразие от житейски и субективни ситуации. Интересът към проблема вече сам по себе си е характеристика: погледът търси в изменчивостта на материалния свят вълнения, размисли и изстрадани истини, защитени от ерозията на времето и капризите на модата.

Дора Габе обаче не пише философска поезия. Нейната натура и поетически темперамент са твърде далечни и чужди на рефлексията и кабинетната мъдрост. Не философска поезия, а

стихове за философията на живота! Оттук произтичат и най-съществените особености на нейния поетически стил. В стихосбирката „Почакай, слънце!“ например осезателно се долавя предпочитанието ѝ към думи, означаващи първичности – залез, земя, вечер, буря, необятност, усмивка, а също и философски категории – свобода, противоречие и т.н. От една страна, авторката е дълбоко свързана с материалността на света, с безкрайността на формите му, а, от друга – съзнанието надмогва връзките на земното, за да се изправи пред философските дилеми на битието.

Когато човек е оставил зад себе си седем десетилетия творчество, като че ли естествено е да се обърне назад за равносметки и преценки на направеното и пропуснатото. Но тая констатация едва ли е валидна за „Нови стихове“ и „Почакай, слънце!“, „Невидими очи“, „Сгъстена тишина“ и „Глъбини“. Това не са книги поетически и жизнени равносметки, преглед на активите и пасивите на живота и поезията за седем десетилетия! Не! Равносметката е автопризнание за творческа ликвидация. У Дора Габе процесът е в развитие.

„Когато човек е на седемдесет и пет години – казва Гьоте в разговор с Екерман, – не може понякога да не мисли за смъртта. Мене тази мисъл никак не ме безпокои, защото съм твърдо убеден, че нашият дух е нещо неразрушимо, той непрекъснато живее от вечност към вечност. Той прилича на слънцето, което привидно залязва за нашите земни очи, а всъщност никога не залязва, а непрекъснато продължава да свети“. Сложно и нюансирано е отношението на поетесата към смъртта. Смъртта в нейното изображение и представи съвсем не е физиологически феномен, не е физическата болка или жалък страх, отблъскващата миризма на загниващата плът, конвулсиите и грозотата. Още в първия си сблъсък тя пренася отношенията в света на духовното в света на съзнанието.

Първоначално това е трогателната раздяла с вещите, които ще ни надживеят. Но ако в „Интимно“ раздялата е предстояща неумолимост, в „Самотност“ вещите са немите свидетели, които „не разбират и не знаят, че има смърт и че е краят...“ Те са йероглифите, които всеки човек оставя след себе си и по които може да се гадае за грижите и тежестите на живота, за радостните минути, изживени в тяхното обкръжение. Те не искат нищо, но приемат всичко, което им даваме, защото знаят, че ще ни надживеят. Ще си отиде човекът и с него животът, ще пресекнат безмълвните разговори всяка вечер, за да не се подхванат никога. А те ще чакат, ще чакат с безсмислена неподвижност.

О, мои вещи!
С колко радост се посрещаме,
когато светнете,
избърсани от моята ръка,
когато разговаряме безмълвно
всяка вечер,
без да помисляме,
че някой ден
не ще се връщам вече,
а вий ще чакате, ще чакате...

Конфликтът е дълбоко философски: поражда се от съзнанието, че мъртвата материалност, която е подвластна на живата човешка мисъл, всъщност ще ни надживее. Дотук обаче конфликтът е локализиран. Но дохожда „тежък час", душата се зарежда със светкавицата на неудовлетвореността: „Защо тъй бързо идва краят?" – отеква страшният въпрос. И тогава събираното с години се отприщва в неудържим поток от неосъществености: несбъднати са мечтите на младостта за полет в небето, не е извикано нито веднъж – „Стига, аз се наживях!". А краят бърза и в някаква паника тя се обръща за невъзможното към знахари, богове и магьосници... Само животът, дори най-тежкият да бъде!

И все пак всичко остава в света на сетивното, на емоционалното. Чувството ни е прегоряло, то още е част от конкретната съдба на индивида. В този смисъл философската концепция не е очертана – процесът е в стадия на емоционалното му отреагиране:

О, живот, задръж ме ти!
Не се боя от смърт,
но теб обичам!

Но идва стихотворението „Непримирима", за да покаже развитие, и което е по-съществено – наличието на една естетическа и философска позиция. Личното е преодоляно, към същината на проблема се пристъпва с мащабите на Космоса. Всеки от нас носи в душата си стремежа към неизмеримото, колумбовската жажда за познание, любопиството към проклетите въпроси на битието. В съприкосновение с тях безкрайните възможности на съзнанието и мисълта се сблъскват с крайността на човешкия живот. Как да се разреши това трагическо противоречие?

Не опираме ли всъщност до основния въпрос на екзистенциализма – човекът разбира, че съзнанието за собственото му

битие е окръжено от пустота и ще се разтвори в смъртта. А както е известно, според екзистенциалистите същността на човешката индивидуалност е заключена между раждането и смъртта, всичко, което стои извън Аза на индивида, няма отношение към него, защото в последна сметка и светът съществува само дотолкова, доколкото съществува субектът. Трагизмът в „Непримирима" е концепционално противоположен на безсилието на духа и пасивното размишление за смъртта, противоположен на страха, който се схваща от екзистенциализма като източник на свобода. Още Спиноза беше казал, че истински свободният човек най-малко мисли за смъртта, неговата мъдрост се изразява в размишленията му за живота. В „Непримирима" поетесата изявява своята активност: копнеж по величието на Мирозданието, жажда да го опознае, разум да проникне в неговите тайни, стремеж за възможности, разширени до мащабите на неизмеримото. И как ще се примири с мисълта, че някой ден ще трябва да изчезне, неизпълнила всичко, което е бленувала? Къде е смисълът тогава на нашето съществуване: в екзистенциалисткото примирение, в пасивното приемане на абсурдното или в сизифовските усилия да се разреши неразрешимото.

Или може би няма изход? Тя казва: „Не! Изход съществува!".

Изходът от тая дилема е нашата свобода в отношението ни към смъртта, постигната от позицията на **непримиримостта**. Непримиримостта е не само философска позиция, не само субективно отношение към трагическите дилеми на битието, но и черта в характера и поетическия темперамент.

Гледам Изгрева
и Залеза,
поглъщам Вечността ти
и чакам своя край
непримирима...

В случая глаголът „чакам" поражда принципиални възражения. „Чакам" във всички случаи се свързва със състояние на покой, неподвижност, пасивност, а те взаимно се изключват с непримиримостта. Още повече че Гьоте извежда своето убеждение за безсмъртието „от разбирането си за деятелността". Наистина героинята, отхвърлила с такава решителност „бавното движение на времето" и не успяла да се примири, че във века на динамика и скорости е принудена да бъде „неподвижна", трудно бихме си я представили в покой, в пасивно очаква-

не. Нещо повече, в стихотворението „Халюцинация“ тя дори предпочете смъртта пред „бавното движение на времето“.

Със лакти ще разбия
стените на часовника,
ще полетя
и нека ме измъкнат под трамвая
с провиснала ръка,
с отметната глава,
с опразнено сърце, в което вече няма
нито стрелки, ни време...

Интересът към философските проблеми на съвременния човек не се изчерпва с антитезата „живот–смърт“. Оригинална и неповторима е и разработката на проблема за времето: времето като вътрешно сетиво, като субективен враг, който непрекъснато ни отдалечава от младостта и от живота; на времето и пространството като част от нашето познание за света. Но във всички случаи, когато авторката се докосва до тая философска категория в нейните разнообразни превъплъщения, тя е свързана с настоящето. Във всеки миг и състояние се стреми да открие вечност. От това философско и естетическо гледище тя се извисява до художествени обобщения, в които е кристализирала мъдростта на много поколения. Дали ще бъде фиксиран отделният миг, или пък ретроспекцията ще ни отнесе към скъпи за сърцето случки, лица, душевни състояния – все едно: поетесата винаги ни респектира със своя пиетет към Времето.

Склонността да се нирва в неговите пространства не е мимолетен порив, не е модно ехо. Още в стихосбирката „Земен път“ Дора Габе интуитивно се докосва до тайните му, изгаряна от копнежа да го разгадае с мисъл. Лирическото изживяване, моментното възникване на чувството и представите, настроението са частици материализирано време.

Връщам се отново към мисълта си, че Дора Габе не пише философска поезия – нейната натура, нейният темперамент и структурата на поетическото мислене не се нуждаят от философската рефлексия. Не философска поезия, а философия в поезията, извлечена от недрата на живота, от вълненията на сърцето. Поезия, побрала в себе си духовните проблеми на времето, което я прави потребна, естетически актуална и я нарежда в авангарда на съвременното художествено мислене.

Но в това напрежение от тревоги за съдбата на цялата земя, за нашето съвремие, в това съсредоточаване на интелекта върху проклетите и вечни въпроси на битието се съдържа всъщ-

ност предпоставката и потребността да разговаря със сърцето, с миналото и неизживяната радост, със сънищата и образа на любимия.

И кръгът се затваря: интимното чувство и гражданските пориви се докосват, за да се сплавят с творческата индивидуалност на поетесата. Ето защо в стиховете на Дора Габе е невъзможно да се прокара категорична граница между гражданско-философското и интимното начало; особеност, извънредно характерна изобщо за целокупното ѝ творчество.

Любовното чувство, интимните трепети на сърцето изтръгват от миналото образа на любимия и го изпълват с големи и високи чувства. Прелестни в своята простота, подкупващи с искреност, тия песни „за пропуснатото щастие" са своеобразен лирически дневник за интимните вълнения на жената.

В тоя дневник обаче се променят не само датите, фиксиращи изтеклото време, а преди всичко развитието на любовното чувство. От „Теменуги" до „Сгъстена тишина" е извървян дълъг път: трасирано е развитие в посока на приземяване на това чувство и вълнения. Ако в „Теменуги" то се инспирираше от сферите на идеала, в „Земен път" картината е съвършено различна, идеалността е запокитена върху аутодафето на изневярата – преди „най-скъпият" да надникне през прозореца, преди още да го дочака, – тя посреща изневярата, раздялата. Но с времето в пещерите на душата ехото от болката заглъхва след дълго повторение; страданието се притъпява, за да се трансформира в омраза, каквато нашата любовна лирика не познава. Омразата към съперницата черпи сила не толкова от бушуващата буря на емоциите; те са овладени и укротени в решетките на интелекта, подчиняват се на предварително обмислено отмъщение.

В интимния свят на лирическата героиня от „Земен път" съществува един психологически парадокс: отмъщава си не потъпканата любов, а уязвената женска гордост; неслучайно именно в ретортите на интелекта се изработват противоотровите срещу „съперницата-змия". В интимната лирика на Дора Габе любовта никога не е била само чувство, първична виталност, която с демонична сила покорява човека, изтръгва го от състоянието на благоразумие и привички, за да го застави да осъществи биологическото си предназначение; никога не е била всеотдаване, принадлежане на любимия с тяло и мисъл, не е съществуване чрез сетивата и мислите му.

Лирическата героиня на Багряна е най-напред жена и след това всичко останало; героинята на Дора Габе след всичко останало е и жена. Раздялата с любимия героинята на Багряна

посреща като жена: пее смирени молитвени песни и обгръща болката си в мекотата и самоотречение – „иди при нея, мене прокълни“, му говори тя; съперницата не изостря чувството до острие, насочено за разплата. Всичките си желания и стремежи проектира върху земен фон, жадува като пълноценна жена любов, която ще изконсумира с петте си сетива; тя е толкова млада и експанзивна, че на всяка цена ще извоюва земния си дял от щастие; първичната жажда за удоволствия, за консумиране на любовта е полюсно противоположна на другата героиня.

Два характера, два типа поведение в живота, две различни концепции за любовта. С една дума, в палитрата на националната чувствителност двете съвременни поетеси поставят своя багра – свежа, самобитна, оригинална.

Годините минават, а заедно с тях в интимните стихове на Дора Габе, избистрени и окъпани в светлина, успокоени и просветлени от мъдростта на времето, нахлува могъщ поток от вълнения и размисли, от възторзи и очарования, от нежни трепети на сърцето, докоснало призрачния образ на спомена.

Страстта е само спомен, образът на любимия – мираж, единствено усещането, че него го няма, е реалност. „Къде си?“ – пита тя и в мълчанието, което ги е разделило завинаги, долавя присъствието му; о, колко е потребна сега илюзията, че той е жив, та дори само в сънищата. Едно пристанище, дето неосъщественото желание идва всяка вечер да търси утеха. Защото годините са се оказали безпомощни пред непреклонността на сърцето; то е създало своя нереален свят – света на сънищата, дето единствено е възможна срещата. В нейния интимен свят природните закони са невалидни, тук действат други сили и други закономерности управляват взаимоотношенията. Напуснал завинаги земния свят, неговият образ отсега нататък ще я следва неразлъчно в песните и възвишените полети на мисълта. От образа му поетесата направи параклис, където коленичи за молитви, силата на чувството е така безгранична, така неотразимо чудотворна, че премахва границите между реалното и нереалното, между земното и илюзорното, създава около себе си една химерична, но желана действителност, в която живее, „за да си спомням“ и да вярва, че „няма миг без чудеса“.

В стихосбирката си „Сгъстена тишина“ поетесата по следния начин синтезира в чувството си неговия образ: „Ти живия човек без име, когото назовавам със всички имена“. В тази дефиниция обаче не бива да се забравя коефициентът, който премахва линията между настоящето и отвъдното. Единствено възможна остава срещата „извън времето“. Отсега нататък: след

като го назова с всички имена и му подаде ръка „извън времето“, в цикъла „Сгъстена тишина“ героинята ни предложи дневника на лирическите си копнежи: дневник извън времето и материалните връзки на действителния свят. Затова почти всички лирически късове започват с повелителна молба да се съхрани илюзията, да не се разрушава представата: „Не се обаждай!“ – за да звучи гласът му в природата; „Недей се приближава!“ – за да остане изображение и вечният копнеж по него; „Не ме докосвай!“ – за да запази надеждата за нова среща. И накрая: „Недей очите ми отваря, нека продължи в илюзии живота ми“. Колко удобно е като позиция и колко лесен е изходът, заключен в това решение. Толкова лесен, че просто престава да бъде решение и изход. Иначе как ще си обясним протеста срещу самотата, която като майка залоства вратата и я пази от чужди погледи; сънищата и илюзията, „че съм в два свята“, започват да я гнетят; тогава като вик на осъден се изтръгва от гърдите вопълът за материалност, за земни радости и горчивини, за деятелност. Ще нахлуе в света и ще прегори в него до последния атом на желанието си, за „да не оставя нищо за смъртта, когато спре на моя праг“.

Дора Габе за разлика от своите съвременнички – Ек. Ненчева, М. Белчева, Е. Багряна – оцвети интимното си чувство с багрите на интелекта; придаде му по-голяма обемност, разшири обсега му до размерите на Вселената: любовният мотив в поезията ѝ се оказа по-близо до пантеизма, затова лирическите ѝ песни и миниатюри се докосват до общофилософските теми и въпроси на земното ни битие. Любовното чувство получи в нейната лирика допълнително измерение – философско, мисловно. В националната ни лирическа традиция една жена направи опит не само да сподели любовта си, но и да размишлява над нея, да я осмисли.

В тая линия на търсения Дора Габе нямаше предшественички: още когато се появява „Земен път“, критиците посочват тая особеност в отзивите си. Общественият литературен вкус на времето по-скоро интуитивно, отколкото съзнателно се докосна до тоя същностен момент за интимната поезия на Дора Габе. Днес вече можем да съдим много по-обективно за естетическата и художествена продуктивност на линията, в чието начало стоеше нейното име. С книги като „Нови стихове“, цикъла „Мълчание“ от „Лирика“ (1966), „Почакай, слънце!“, „Невидими очи“, „Сгъстена тишина“, „Глъбини“ поетесата бляскаво защити правото да съществува и такъв интимнолирически жанр в днешната ни поезия.

Някаква мъдра тъга излъчват тия любовни елегии. В края на живота си Иван Вазов изпитваше стеснение от песните на закъснялата си любов – колко колебания и нерешителност съпровождаха отпечатването на сбирката „Люлека ми замириса“. В интимните откровения на Дора Габе и това съображение не липсва; побелелите коси и вечно младото сърце са в конфликт: „Какъв позор! На твойта възраст!“ – казва тя в стихотворението „Признание“, което звучи като морален себеупрек.

Но съществува подчертана разлика между нейните елегични откровения и закъснелите любовни въздишки на стария поет. В центъра не е закъснялата любов с всичките ѝ усложнения от морален характер, а закъснялото признание на това съдбовно чувство. И в сегашната възраст, когато косите са побелели, то е пламъчето на „последната радост“ в сърцето. Изгасне ли то, ще опустее като изоставено от птиците гнездо, спохождано само от ветровете. Срещу земното щастие на влюбените тя може да противопостави единствено виденията на сънищата, илюзията, че живее в два свята едновременно, че „животът става двоен“, че го съзерцава „чрез някакви невидими очи“. Тогава от най-съкровените струни на душата се изтръгва покъртително признание:

Години минаха, ти все си с мен
и никой никога не би можал
да те изтръгне,
и никога не би разбрал
как всичко е възможно в сънищата
и колко си добър, и колко ме обичаш,
щастлив, неземен и невидим...

Годините преминават, а сърцето продължава да живее с илюзии, с видения от миналото, да търси материални доказателства за присъствието на любимия в действителния свят. При всеки звук, при всеки глас на случаен минувач то се свива в сладостната болка на очакването. И чакането се превръща в радост, не, нещо повече от радост – във философия, която придава смисъл на всекидневието и земното ни съществуване.

Всичко прекрасно възпитава, стига да сме подготвени да го открием. В това се изразява значимостта на естетическите находки в интимната лирика на поетесата, нейното място в националната лирическа панорама.

Творец като Дора Габе, дошъл с предназначението да заеме трайно място в националната ни литература, е неизбежно заста-

вен да изчака времето на своята зрелост. И тя го дочака със съзнанието, че в изпитни и заблуди, в противоречия и размисли е изстрадала плодовете на зрелостта. Не са поетическа метафора нейните думи: „Откакто се родих, на всички поколения връстница станах“, а факт от нейната житейска и творческа биография. Но да бъдеш връстница на поколенията само в календарния смисъл на понятието – това едва ли е основание за високо самочувствие. Едва ли! Не побелелите коси са решителните аргументи в негова полза, а духовната връзка с всички поколения, които са дошли след нея, неизтощимата ѝ дарба да се слива със съвремието, да го попива с всички сетива и тайници на поетическата си същност – ето къде са според мен основанията за усещането, че е „станала безсмъртна“.

Има автори, чийто творчески свят и търсения са подчинени от стремежа към абсолюта, получени в ретортите на интелекта, към онази математическа формула, която би трябвало да даде отговори на вечните и проклети въпроси на земното ни битие. Но идва време, когато безплодността на усилията се превръща в тежки интелектуални драми, в агония, дето тлеят въглените на меланхолията и песимизма.

Като художник и творец Дора Габе има друга съдба. Не че бе опазена от подобни интелектуални сътресения. Не, но конфликтите у нея се разразяваха на друго ниво, носеха друг характер и същност. Преди всичко тя не отразява света, а той се отразява чрез нея. Невъзможно е да си я представим фанатичка на една идея, попила разнообразието и богатствата на сетивния свят в себе си. По-скоро обратното – оставайки последователно вярна на себе си, тя се търси сред безкрайността на живота. Не че драматичните състояния са ѝ противопоказни. Подобно твърдение едва ли би било сериозно. Колко пъти сме чували да прозвучават тия режещи тонове, отглас на тъмни изтощителни схватки в душата. Колко пъти са я спохождали демоничните очи от „оникс и с жилчици червени“? Колко пъти изпепеляващи въпроси са докосвали съзнанието? Но преди да се втурнат в нейния вътрешен свят, те са били преживени, били са факт от биографията. С цялото си творчество сякаш ни казва, че животът и изкуството не са теорема, която човекът и художникът трябва да доказват, а висше благо, което неспирно се учим да оползотворим и все не успяваме накрая.

Ето защо, ако трябва да назовем координатите на нейния творчески свят, това несъмнено са виталността на детското и живата, кръвна връзка с равнината, с Добруджа. Те са така обусловени помежду си, че са неразделими: детството е Добру-

джа, а Добруджа се слива с детството. Далеч съм от желанието да търся формули с универсална валидност, не това ме е ръководило, когато съм размишлявал върху нейния живот и творчество и неговото място в националната ни култура. И все пак кои са ония най-начални, най-характерологични първоелементи, без които Дора Габе не би била това, което е сега за нашата национална литература?

Съществуват поети, които се разтварят в другите, в света около себе си, сливат същността си с обективната реалност. Но срещат се и друга категория – те свеждат всичко наоколо до себе си, те са центърът, от който излизат и в който се пресичат магнитните силови линии на света. Той непрестанно ги терзае с реалните си конфликти и дилеми. Решенията им идват не по пътя на абстрактните размишления на логиката, а по пътя на чувството, на логиката на сърцето. Те са така обсебени от своите наклонности и предпочитания, от своите собствени страсти и мисли, че не ги забелязват у другите.

Колко много черти сближават Дора Габе с тази втора категория творци. Разбира се, не става дума за пълно покритие, далеч съм от намерението да съставям литературни рецепти. Мисълта ми е, че в рамките на най-общата литературна аналогия откриваме страни, които сближават образа на поетесата с въпросния модел.

От безкрайното разнообразие и преливане на тези два първични компонента творческата физиономия на писателката получава своята характерност и богатство, неповторимост и трайно място в националната ни литература.

Тъкмо затова, макар поетесата да бе съвременница и продължителка на демократизма и реализма на писатели като Вазов, Пенчо Славейков, Яворов и Дебелянов, макар да бе съвременничка на пролетарските поети Смирненски и Вапцаров, Дора Габе дочака плодовете на творческата зрелост в наше време.

Едва след Девети септември богатият и разностранен талант на писателката, изявил се в стихове и проза за деца и възрастни, надмогна езиковите бариери, за да стане духовна потреба не само за българските читатели, но и за читателите от много страни – руснаци, украинци, поляци, чехи, в Индия на езика хинди, френски, испански, английски, гръцки, румънски и т.н. Издържало проверката на времето, нейното творчество повече от половин век учи на обич към България, възпитава високи граждански и хуманни добродетели, деца и възрастни от няколко поколения.

ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА

(29.IV.1893–23.III.1991)

След Септември 1923 г. в нашата поезия не можеше да се пее постарому: личната драма в сравнение с народната трагедия изглеждаше нищожна. На смяна дойде нов естетически идеал, нахлуха нова образност и проблематика, нови мотиви. Септемврийците поети потърсиха материалността на нещата, в техния стих се втурна първичната сила на земята и фолклорната образност, в колорита на пейзажа им засияха и се преляха багрите на българската земя, на планините и полята, на горите и небесата.

Срещу отвлечената символика, срещу хладината, която вееше от рицарските замъци и чертозите, застанаха образи, отразили промените в националната чувствителност. В тази стилистика биеха жизнените сокове на българското самосъзнание, осмислило себе си във фолклорно-предметната образност. Нашата поезия изтри от лицето си замъчната бледнина и аристократичната изтънченост, за да избие розовината на здравото, жизненото, народното.

Ето защо след септемврийците не можеше да се пише постарому. Истина, доказана от поети като Елисавета Багряна, Атанас Далчев, Дора Габе и др. През 1925 г. в кн. 1 на сп. „Златорог“ Елисавета Багряна публикува цикъла „Вечната и святата“, дал по-късно названието на първата ѝ стихосбирка, а в кн. 5–6 Дора Габе публикува цикъла „Ветрове“, включен след време в книгата ѝ „Земен път“.

Стиховете на двете поетеси носят нещо свежо, нещо непознато за българската литература само допреди 7–8 години. Героинята в стиховете на Багряна няма предшественици в изтеклото десетилетие: стихиите са нейната изконна същност; с устрема на вятъра, повалящ всичко по пътя си, тя се втурва в живота. Виталните токове, в които се чува тайнственият вик на далечните прадеди, заговарят с магнитния език на битието.

Героинята на Багряна прегазва дръзко и предизвикателно овехтелите запрети на любовта: тя отива при любимия „с очи разтворени и влажни“ да улови „сянката на любовта“. В българската лирика и преди Багряна поети и поетеси са писали любовни стихове. В тоя смисъл тя не ни открива нови теми и непознати чувства в сложната динамика на човешката душа. Вярно е, че ни говори за познати неща, но така, както никой преди нея не беше го сторил.

Макар поетическият ѝ дебют да я отнася и свързва с епохата на Яворов, Дебелянов, Лилиев, нейното истинско поетическо присъствие в литературата трябва да отнесем към началото на двайсетте години на миналия век. С една дума – към 1921 г., когато на литературния хоризонт залязва житейското слънце на народния поет Иван Вазов, когато Христо Ясенов издава първата и единствена своя стихосбирка „Рицарски замък“, когато Димитър Полянов отпечатва „Железни стихове“, а Теодор Траянов – „Български балади“. Тогава, когато символизмът трябваше да изживее естетическия си реквием, а пролетарско-революционната поезия очакваше Христо Смирненски.

По отношение тъкмо на тия две линии в българския литературен живот от десетилетието творчеството на Багряна заема по-особено място. Като гражданска позиция поетесата е твърде безразлична към социалнополитическите битки на времето. Тя преживява войни, преживява въстания, стачки, протестни демонстрации, политически и тежки икономически кризи. Но в създаденото през тия години никъде не ще намерите даже и намек за тая изострена от социални конфликти действителност.

От друга страна, като поетика създаденото от нея подкопа из основи естетическите скрижали на символизма, отрече неговите теоретични принципи и практика. В този смисъл поезията на Багряна от двайсетте години беше едно от най-категоричните отрицания на символизма като литературно направление и като естетика. Стиховете от първата ѝ книга, „Вечната и святата“ (1927), със съкрушителна сила на светкавица изпепелиха един начин на чувстване и изображение, на поетическо интерпретиране на българската действителност, който беше пределно чужд на националната ни чувствителност, космически отдалечен от българския тип образно мислене, представи, песенни интонации. Символистите несъмнено имат големи заслуги в историята на нашата литература, и по-специално в историята на нашата лирика, тук не е място да ги изброяваме, но заедно с това те внесоха и наложиха в лириката ни отпреди

войните асоциации и поетически образи, които бяха чужди на българската национална психика и чувственост, образи, родени и отгледани върху друга национална фактура. Онова, което Багряна извърши със стиховете си от първата сбирка, беше именно отричането на тази чужда и несвойствена фактура за националната ни лирическа традиция и възвръщането ѝ към национално специфичното, българското.

Ето защо, макар директната гражданска и политическа чувствителност да отсъства в нейните стихове от двайсетте години, това далеч не означава, че те не притежават гражданско звучене. То обаче не бива да се търси елементарно, съгласно с примитивните схеми на вулгарната литературна социология.

След дните на ужаси и смърт, след стоновете на умиращите и гърчовете на човешките тела, след безумието на разрушение и унищожение заговори инстинктът за самосъхранение на нацията. Животът беше по-силен от смъртта, а любовта бе нейното отрицание. Има някаква първична потреба в него, някаква висша логика, на която трябва да се отговори. Първи поетите откликнаха с почти инстинктивна, несъзнавана и неосъзната готовност: любовта беше отрицанието на смъртта, а смъртта трябваше да се отрече в името на живота.

И Багряна, колкото и да изглеждаше това парадоксално, когато пишеше за най-интимното от всички възможни интимности – за любовта, беше повече гражданска, отколкото редица други поети от онова време, чиито имена днес са забравени. В нейната лирика се пресякоха резултантната от една революция и бунтът на жената, прегазила оковите на еснафския затвор, патриархалната етика и идеала за поведение на жената в семейството. И не само това – лирическата героиня на Багряна носеше в кръвта си закодиран наследствения опит на прадедите, на предшественичките. Сърцето с безпощадна яснота си даваше сметка как бързо отлита младостта на жената, затворена в тъмната и ниска стая.

Във тази стая – тясна, тъмна, ниска –
умирам от неизцерима рана,
че аз не съм възлюбена и близка,
ни чакана от някого, ни звана.

А искам само, само да обичам,
жадувам искоструйно, светло вино;
от всяка тъмна мисъл се отричам,
край своя враг беззлобно ще отмина.

И искам щедро, волно да отдавам
това, що в мен гори, трепти и пее,
и в пищни празненства да разлюлявам
над скъпи гости звънки полилеи.
(„Вик“)

Един вик на плътското, на земното в любовния копнеж на жената. Той е провокиран от мисълта, че героинята е заключена зад „три врати“, че прозорецът е зарешетъчен като затворническа килия, от мисълта, че нейната свобода е отнета като на волна птица в клетка. Как неистово и страстно се блъска тя в стените на клетката. В търсене на изход, на свобода отправя своя „Зов“ към оня, когото все още не е назовала:

Разтроши ключалките ръждясали!
Дай ми път през тъмни коридори!
Неведнъж в огрените простори
моите крила са ме понасяли.

С тоя страстен зов се обръща от своята клетка към неназования и сама не е сигурна, не е уверена дали той чува нейните вопли. Ето защо в края на стихотворението тя се пита: „Но зад тези три врати, сподавен, моя пламнал зов дали дочуваш ти?“. Постепенно обаче дистанцията между героинята и света започва бавно да се стопява, тревогите и бурите на времето със стоманен юмрук разбиват съня ѝ „кротък и девствен“, за да избистрят върху екрана на съзнанието целта на нейния бунт, смисъла му.

Изцелението носеше името **любов**. Любов земна, обичаща искроструйното вино, щедро и волно отдаваща себе си, любов, която следва поривите на сърцето. В стихотворението „Интериор“ например героинята изповядва, че често се е заричала да не отива на уречената среща:

Но когато зачуя, че идеш,
сякаш рязко, внезапно събудена,
там, от другия вход, без да видиш,
аз избягвам – смутена, зачудена.

И отивам при него покорна,
сякаш в тъмна хипноза омаяна.
И се връщам разбита и морна,
унизена и горко разкаяна...

Това е любов млат, който ще разтроши тройно заключените врати и прозоречните решетки. Поетесата не се поколебава да я заяви пред обществото – не се побоя, че ще я осъдят. От друга страна обаче, лирическата героиня не е освободена от всякакви морални скрупули и задръжки. Ето защо нейният бунт не се изражда в плътска разюзданост.

Времето е, което ни отнема младостта, и то може да бъде победено единствено от любовта. Само влюбеният е истински млад, само младият е истински влюбен. Тази мисъл имаме пълно основание да поставим като мото към „Вечната и святата“.

В първата стихосбирка на Багряна любовта е възпята в не един езически химн. В стихотворението „Амазонка“ тя се опива от мисълта, че е млада, изпълнена с оптимизъм, че на вихрения си кон ще стигне до свещената планина Хеликон, седалището на Аполон и на музите.

Но още по-характерно е стихотворението „Потомка“. Багряна и Дора Габе първи в нашата лирика, създадена от жени, поставиха тоя проблем. В поемата си „Друговерка“ например Дора Габе проследява ония тайнствени и неразгадани нишки, които свързват всеки човек с далечния и безвъзвратно отлетял свят на прадедите. Елисавета Багряна също се вълнува от тоя проблем. Но вярна на себе си, тя го интерпретира в светлината на любовта. Нейната потомка произхожда от далечен и стар род, род без прародителски портрети и родови книги. Следователно тя не е наследствено обременена с предразсъдъците и грешките на прадедите. От далечните предшественици е взела само скитническата кръв и непокорството:

Но усещам, в мене бие древна,
скитническа, непокорна кръв.
Тя от сън ме буди нощем гневно,
тя ме води към греха ни пръв.

И след като разказва една предполагаема съдба на далечна своя тъмноока прабаба, избягала среднощ с чуждестранен хан, след като описва ярко картината на бягството, крайдунавските плодородни равнини, поетесата заключава:

Затова аз може би обичам
необхватните с око поля,
конски бяг под плясъка на бича,
волен глас по вятъра разлян.

Може би съм грешна и коварна,
може би сред път ще се сломя –
аз съм само щерка твоя вярна,
моя кръвна майчице-земя.

В кръвта на тая героиня пулсират поривите и страстите на млад народ от амазонки и бунтовнички, които лесно не се предават, не се пречупват. Те са поривисти, решителни и смели; тях трудно ще ги отклониш от взетото веднъж решение. Естествено се налага съпоставка с лирическите творби на съвременничките на Багряна и Дора Габе.

Къде останаха въздишките от немощните момински гърди, сантименталните погледи, неземните блянове, мокрите очи на лирическите образи, години наред обитавали камерата на интимната ни лирика?

Къде остана безплътието на любовното чувство, безволевата отпуснатост, къде останаха героите, залутани в мъглявините на измислени и чужди светове? С порива на ураган лириката на Багряна помете целия този овехтял и мъртъв любовен реквизит в интимната ни поезия. Тя не признаваше друга – освен любов отдаване, не признаваше друго съмнение – освен дали зад три врати заключени любимият ще чуе нейния пламнал зов. Вместо ситни сълзи по бледите страни, изсушени от камерни страдания, от дълбочината на цялото ѝ същество се изтръгваше вик. Вик – равнозначен на бунт, вик – идещ от мълчаливата мъдрост на дедите и звънтящ в жизнеоплодителната трътка на любовта.

След Багряна в нашата лирика любовното чувство най-после си възвърна похитената естественост: свали грима на модата и литературния свян и ни се разкри в неподправената си биологична неизбежност.

Но в първата стихосбирка на поетесата има творби, които загатнаха някои черти и мотиви, разработени и обогатени от нея в следващите сборници. На първо място, тук трябва да посочим мотива за родовата принадлежност. Лирическата героиня вече не се изживява само като начало, а и като продължение на едно усещане за света, продължение на чувството любов, дошло до наше време чрез посредничеството на кръвта. Самовъзприема се като приемничка и като синтез на черти, наследени от далечни прадеди. Какво от туй, че не са запазени техните портрети, че ги няма преданията? В кръвта ѝ бият стихиите на бунта. И неслучайно изповядва в стихотворението „Стихия“:

Можеш ли да спреш ти вятъра, дето иде от могилите,
профучава през боазите, вдига облак над диканите,
грабва стрехите над къщите, на каруците чергилата,
сваля портите, оградите и децата по мегданите –
в родния ми град?
.....
Как ще спреш ти мене – волната, скитницата,
непокорната –
родната сестра на вятъра, на водата и на виното,
за която е примамица непостижното, просторното,
дето все сънува пътища – недостигнати, неминати, –
мене как ще спреш?

Наред с тоя мотив в стихосбирката се търсят и другите измерения на младостта и любовта – тяхната святост. Онова, което спасява любовните пориви от разгул и еротика, онова, което ги прави израз на самия живот, негов символ, е тяхната святост. Любовното чувство в поезията на Багряна не е любов заради самата любов или насладата от нея, а заради природното си предназначение – заради майчинството. То е актът, който преосмисля, или по-точно извисява, биологичното до степента на социалното, до сферата на моралните категории и оценки – до степента на святост. Ето защо, ако в циклите „Дни“, „Юг“ и „Гергьовден“ поетесата възпява любовта като представа за вечността или, по-точно е да се каже, като проявление на самата вечност, в цикъла „Вечната и святата“ вече ни среща с втората съставка, с второто ѝ измерение – светостта. Неслучайно цикълът се открива със стихотворението „Вечната“, посветено на майката. Тук майчинството е изобразено като акт на себеотказ в името на бъдещето, заради продължението на живота. Майката лежи безкръвна и бездиханна. Последните искри живот е запазила за рожбата си.

Очите са притворени и хлътнали,
и все едно – дали Мария, или Анна е,
и все едно – да молите и плачете, –
не ще се вдигнат тънките клепачи...

Тя е отдала и последния си дъх, пръстенът на ръката е станал широк и чужд. Но тая жертва има свой смисъл, свое оправдание в новия живот, който се е родил.

Но чувате ли вие писъка невинен
на рожбата ѝ в люлката съседна?
Там нейната безсмъртна кръв е минала
и нейната душа на тоя свят отседнала...

Ще минат дни, години и столетия
и устните на двама млади, слети,
ще шепнат пак „Мария“ или „Анна“
в нощта сред пролетни благоухания.
А внучката ще носи всичко: името,
очите, устните, косите – на незримата.

На майчинството Багряна посвещава и още една творба в първата си стихосбирка – „Майчина песен“. Плод на конкретен повод, творбата обаче се извисява над житейската делничност и предава със забележителна художествена сила преживяванията на майката, отделена от детето. С много битови детайли от всекидневието на едно дете са внушени болката от раздялата, копнежът по рожбата. Без да изпада в сълзлива сантименталност, поетесата подбира подробностите така, че те трогват: тя вече няма да оправя детското креватче и да разказва вечер приказки, няма да го завива топло и да заспива над него; няма вече да го води по улицата за ръчица и да отговаря на наивните му детски въпроси, няма да чувства как „прелива в сложената доверчиво мъничка ръчица твоя – щастието и покоя“. Особено силен е завършекът – от мъка ще скита по чужбина, безучастна към мъката ѝ, към ограбеното ѝ майчино щастие. Ето защо, когато срещне по улиците връстник на детето си, ще го отмине с насълзени очи. Но драмата е двустранна, ограбено е щастието не само на майката, а и на детето:

Ти ще си играеш кротко,
ще отиваш на разходка
и понявга – нявга само,
ще запитваш: „Де е мама?“

Като повечето български поети и Багряна обръща поглед към фолклора. В случая ни интересува преди всичко творческият подход към духовните богатства, създадени от народния поетически гений.

Характерно за Багряна е, че тя черпи само мотиви и образи от фолклора; останалото – ритмика и интонация, строфическа и римова организация – е подчинено на принципите, валидни за целокупното ѝ творчество. В стихотворения като „Песен“, „Даровете“, „Синеоката“, „Уроки“, „Кукувица“, „Младост“ и „Пиринска песен“ поетесата разказва за шиенето на венчалната премяна, за чувствата, които бъдещата невеста изпитва при мисълта, че ще даде обет пред църковния амвон пред нелюбим, разказва за подготовката на даровете, за дългото чакане на любимия, отишъл на гурбет, за драмата на девойката,

несрещнала ответ за чувствата си. Обичаният момък не е забелязал нейната преданост, защото обича синеоката, пристанала снощи другиму. В „Уроки“ лирическата героиня прибягва до заклинанията и наричанията само защото не може да си представи живота без любимия:

А пък аз си мисля огорчена:
„По-добре съвсем да не оздравя,
ако вече няма да го срещам,
ако любовта му ме остави,
ако погледите му горещи
потъмнеят някога за мене –
както тези въглени гасени...

В няколко творби обаче са използвани и фолклорни интонации, образни похвати, обръщения и повторения. Например в „Младост“ срещаме познатия образен и стилистичен реквизит от народната песен – „додея ми робска орис“, „тежко имане“, „свилена премяна“, „чисти жълтици“, „чембери“, „гривни ковани“, „сребърни пафти“ и т.н. В другата творба – „Пиринска песен“, откриваме „свирка шарена“, „мури вековни“, „бели камъни“, „ти баща Пирин, ти братец“, „първо либе жалено“, „черно почерни“ и т.н. Но целият този реквизит е подчинен на модерна авторска концепция и разбиране смисъла на живота и младостта. Лирическата героиня в стихотворението „Младост“ отхвърля всички материални облаги и придобивки в името на едно скромно желание – „искам, майко, млада – младост да позная“.

Спряхме се по-подробно върху първата книга на поетесата, защото в нея са заложени и интерпретирани теми и мотиви, които в една или друга степен, в една или друга форма преминават през всички останали книги – та чак до наши дни. От друга страна, както често се случва с първите изяви на големи поети, те в много отношения очертават един профил на творец до такава степен категорично и релефно, че написаното по-късно само доуточнява, доизбистря някои черти и особености, рядко внася нещо съществено ново и различно в тоя творчески портрет. Струва ми се, че случаят с дебюта на Елисавета Багряна е тъкмо такъв. Разбира се, това съвсем не изключва нахлуването на нови теми и проблеми в нейното творчество – особено след Девети септември 1944 г. Но като поет със свой творчески свят тя пречупи новия жизнен материал и новата проблематика съгласно със спецификата и закономерностите на собствения си художнически свят.

Втората стихосбирка на Багряна включва творби, създадени през периода 1928–1931 г., и носи заглавие „Звезда на моряка“. Особено интересно за умонастроенията на авторката е уводното стихотворение „SOS“, в което се обръща към своя век на „бетона, машините и радиото“. Тя дръзко предизвиква неговите неразрешими противоречия – политически, социални, исторически. В „SOS“ бунтовният порив на лирическата героиня от „Вечната и святата“ е социално и философски осмислен. Прегазила еснафските ограничения, наложени върху жената от един изостанал бит и съзнание, тази героиня мечтае и сънува пътешествия с трансатлантически параходи, нюйоркски небостъргачи, бумтежа на аеропланните мотори възприема като най-романтична музика и химни за човешките възможности. Времето принадлежи на техническата цивилизация и напредък, човешкият гений е разкрил и направил достъпни и най-отдалечените кътчета на планетата за съвременниците, предложил им е благата на непознати земи и материци. С една дума, паломническите настроения са докоснали и лирическата героиня на Багряна. Тя не остава студена и апатична за романтичната жажда, за страстните пориви на въображението, понесло я на могъщите си крила по четирите краища на планетата. Но където и да скита, където и да я отнасят желанията и сънищата, тази героиня е с душа и очи, отворени за родината:

Но в устата си усещаме още вкуса на дивия лов
и аромата на горския мед.
Душата ни се отваря в топлите нощи по сенокос,
изпразненото ни сърце намира още мъка
за изгубената любов,
когато – друсани по неравния планински път,
под едрите юлски звезди,
сред светулките и пеещите щурци
и уханията на зрелите полски треви –
отиваме към шумещите балкански гори,
към поваления селски плет,
да излеем умората си в тихия бащин кът
и скръбта си в топлия майчин скут...

Ето защо тя ще умре доволна, ако може в паузите между две почивки на джазбанда да излее пред света сърцето си като поетка и жена. Следователно в лириката на Багряна се появи един нов момент – противоречието между века на техническата цивилизация и художника. В стихосбирката са поместени циклите „Париж“, „Венеция“, „Зовът на морето“ и „Птицата с моторното сърце“. Всеки един от тях е плод на конкретно пре-

живяване по време на пътешествие. Страстта да обикаля, да опознава чужди и далечни страни е толкова голяма, че в една творба от цикъла „Зовът на морето“ лирическата героиня заявява открито съжалението си, дето се е родила жена:

Ако не бях жена, бих всичко тук оставила
и тръгнала бих в тези тежки дни
към нов живот, под градуса на нови ширини.
Бих служила на някой параход, що плава
сред континентите като подвижен малък свят,
кръстосващ океанските простори
под небосклон с тропически съзвездия обсят,
и всеки ден меняващи се климати, и фауни, и флори...

От биографията на авторката е известно, че през трийсетте години тя пътешества със самолет. Своите усещания и преживявания е предала в цикъла „Птицата с моторното сърце“. Свежите сетива на героинята жадно поглъщат картините и пейзажите от височината на полета. Понесена от крилата на самолета, търси забрава, търси успокоение, скъсване на всички връзки и вериги, които ни държат и притискат към земното. Нещо повече, от няколко хиляди метра височина тя вече осъзнава, че границите между отделните държави са изчезнали. И затова се пита искрено:

Къде са границите и държавите,
приятелите, неприятелите?
– Една земя
– едно небе над нея!

Опиянението е толкова силно, омаята от новия свят, разкрил се пред очите, така голяма, че забравя всички опасности, всички заплахи, които крие полетът, защото ѝ е все едно дали ще стигне набелязаната цел, или като метеор ще изгори в атмосферата на красивите видения и ще падне като шепа пепел върху земята.

Пътешественическите мотиви преминават и в следващата книга – „Сърце човешко“ от 1936 г. Заглавията на стихотворенията, поместени в цикъла „Колело“, са своеобразен отчет за туристическите маршрути, осъществени през тия години от поетесата: „Слънце над Босфора“, „Експрес в пустинята“, „Словенски вечери“, „Кораб от Испания“, „Несебърски сън“.

Много характерно за пътешественическия стил на поетесата е стихотворението „Слънце над Босфора“. Пейзажът поначало у нея не е самоцел, не е специален предмет на изображение. В

повечето случаи рисуваните картини са повод, за да ни разкаже или подскаже мислите, които природата е събудила. В първата половина на стихотворението например е описан ярко изглед от Босфора – блясъкът на неговите води, бездънното му синьо небе, гората от мачти на големи и малки съдове в пристанището, облаците от посребрени чайки. И днес, казва за себе си поетесата, се скиташ по този бряг, ти, потомката на едно храбро племе, което някога е спирало с войнствена непреклонност пред позлатените куполи на църквите и богатствата на една империя. Но за разлика от далечните си прадеди тяхната потомка „не гори от завоевателски пожар", не дири нито възмездие със закъсняла дата, нито власт, нито закъсняла слава. И тъкмо в този момент поетесата разкрива истинските мотиви, от които се е ръководила при обрисовката на босфорския пейзаж. Ето тия поетически формулирани мотиви:

Ти носиш само оня порив скрит,
що някога е гонил твойто храбро племе
безспир, надлъж и шир по младата земя.

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

Ти носиш и това сърце, що бие
пред куполите блеснали на този град,
пред тези дивни брегове, това море –

но свързано като с магия, там е –
там в оня край, където пръв път е забило
и пак в чиято пръст да се стопи ще иде!

С една дума, не природните красоти на Босфора са притегателният магнит, не даже конкретното душевно настроение и преживяване на лирическата героиня, съзерцаваща залива, а нещо далеч по-различно – в основата на нейното вълнение стои едно историческо самосъзнание и памет. Тя самата се възприема като продължителка на пориви, дошли от пространствата на историята. Следователно поетесата не се отнася към чистите пейзажисти. При нея пейзажът не е цел, а средство за постигане на определени исторически и философски внушения.

В стихосбирката „Сърце човешко" има още една творба, която дава представа за еволюцията на любовния мотив в поезията на Багряна. Тук е поместен цикълът „Пенелопа на XX век". В него героинята решително и категорично се разграни-

чава от древноелинската Пенелопа. Тя не може като нея да тъче и разтъкава, да чака двадесет години своя избраник. Тя решително се отказва от добродетелите на далечната си предшественичка, сведени до мъченическо търпение и отшелничество. Не, решително такава съдба не е подходяща за нашата героиня. И тя открито и безапелационно го заявява: любовта на Пенелопа е далечна, „разнесена“, от друга любов се нуждае съвременната Пенелопа на двайсетия век:

Аз искам да я сещам тук, животрептяща,
с най-първобитните изобретения –
петте от Бога дадени нам сетива –
като последния човек на туй кълбо,
като най-бедното създание в света,
като последната и първата жена!

Следователно след като в стихосбирката „Вечната и святата“ тя се разбунтува срещу консервативните морални норми на обществото, които потискат и унищожават най-чистите пориви на жената, в „Пенелопа на XX век“ нейният бунт разширява територията си: от бунт срещу еснафската ограниченост се превръща в бунт срещу една цивилизация, която отдалечава човека от неговото природно предназначение и земно щастие. Земята е опасана от безкрайни кабели, откритията се извършват непрестанно, завладяват се непознати светове над и под земята, по вода и под вода, но от това човекът не става по-щастлив. Следователно лирическата героиня се е издигнала до прозрението, че съвременната техническа цивилизация не носи щастие на човека.

Същата тема получава по-нататъшна разработка и в цикъла „Сеизмограф на сърцето“. Стават катастрофи, мирови и космически, огромни телескопи прислушват и обглеждат Вселената, но знаем ли ний какво става с човека, който

върви до тебе, работи, говори,
прилично облечен, пътува, чете,
а сам непроницаем, нечетим.

В литературната анкета (1, 196) Багряна разказва по повод на цикъла „Мост“ следното: „Първоначално бе замислен за книга. Тогава обаче ми се струваше, че няма да мога да я издам. Включила съм работи, писани между 1936 и 1943 г.

– Вие подготвяхте книга и „Мост“ беше един цикъл от нея или по-късно оформихте този цикъл?

– Аз си пишех стихотворения, но винаги така става нали, след като се натрупат стихотворения, образуват книга. Нямах предварителен план, защото такова беше и времето, не можеш да правиш планове, струпваха се различни събития едно след друго. И аз от всяко съм поела нещо, отразила съм го. И след това вече виждах, че може да стане книга, но не се довърши.

– Кога ги оформихте като цикъл?

– След Девети септември. Печатах ги преди това като отделни стихотворения. За първото „Избрано" ги събрах, за да не останат висящи, и ги оформих в този цикъл „Мост". Понеже имах стихотворение „Мост" и то отговаря на времето, на неговия преходен характер".

Тревожната и напрегната обстановка на военните години, съобщенията за войни и разрушения, за масови изтребления на хора, за употреба на все нови и нови оръжия, насочени срещу човека, засягат дълбоко поетесата. В стихотворения като „Херкулес на XX век", „Клоунът говори" и „Днес" от цикъла „Големият цирк" тя е дала израз на свои размисли върху събитията в обкръжаващия свят. Изводите, до които стига, не са никак утешителни – в един бетонен век и хората трябва да се превърнат в бетонни.

Поетесата е все още слабо ориентирана в историческите закономерности на процеса, тя само инстинктивно долавя, че се извършва нещо грандиозно по мащаби, което ще преобрази живота на милиони хора. В стихотворението си „Мост" заявява, че към миналото са сринати всичките мостове, защото то е свързано с опожарени градове и села, със смъртта на една безконечна редица от хора: смътно долавя, че трябва да има някакъв изход, някакъв мост. И заключава:

Че сринати са старите мостове,
назад към миналото няма път.
По нови пътища редици нови
за нови дни ще пеят и вървят.

В най-хубавите си работи, написани след Девети септември и поместени в книгите „Пет звезди" (1953), „От бряг до бряг" (1963), „Контрапункти" (1972), „Светлосенки" (1977) и „На брега на времето" (1982), тя намери път към нашата съвременност, без да изменя на своя творчески натюрел, на характерната за нея развълнуваност и темперамент, без да измени на проблематиката, която я съпътства от първата книга – мястото на жената като любима, майка, родната земя с нейната история, пролетта и младостта, символи на мъдростта и вечния кръговрат в природата. Новата обществена обстановка, разкрепостила реално

жената, разкри немислими някога перспективи и области за осъществяването ѝ като равноправен член на обществото. По този начин бунтовните пориви на лирическата ѝ героиня от ранните книги, която се осъществяваше в туристически пътешествия, в романтични и рисковани експедиции, сега разкриха истинския си смисъл. Ето защо една от първите ѝ работи е поемата „Далечно плаване“, посветена на първата жена в света капитан на китоловен кораб – Валентина Яковлевна Орликова. Образът на тази жена и на десетки други като нея ѝ разшифроваха действителния смисъл на нейния бунт и неудовлетвореност – едва сега тя разбра, че е копняла по романтиката на един живот, изпълнен със смели и дръзки дела, посветени на хората, дела, които красят човека и го извисяват душевно.

Справедливостта обаче изисква да отбележим, че овладяването на новите тематични периметри не беше процес гладък и възходящ във всеки конкретен случай. В книгата „Пет звезди“, а и в останалите не всички творби носят онази първичност на емоционалните пориви, онази монолитност на емоциите, с които се отличават първите ѝ творби. Макар и в не такава степен, както това стана при Фурнаджиев и редица други съвременни поети, времето на култа към личността и схематизмът нанесоха своите вреди. Но въпреки тия отделни несполуки като цяло нейната поезия запази своята жизненост и привлекателност, своята естетическа актуалност. И то беше неизбежно, защото поезията на Багряна защитаваше борбата на човека за право на живот и щастие под слънцето, видяна през очите на една жена; тя беше бунт срещу застоя и ограничителността на буржоазното общество. Този бунт на жената е една от основните теми в нейната поезия. А най-характерното му превъплъщение е любовта.

Бунтовните пориви у жената и любовното чувство намериха в поезията ѝ нови изразни средства, защото те разкриха непознати и неподозирани страни от душевността на съвременника. Като творец Багряна притежава изключителна виталност, тя е вечно в състояние на търсене, на благородно недоволство от постигнатото, което по твърде категоричен начин изсече поетическия ѝ профил в националната ни поезия и литература. Заедно с всичко друго тя внесе в нея много оптимизъм, порив, младост и светлина; чрез нейното забележително дело днес ние познаваме по-добре самите себе си – като хора и като нация. Обстоятелство, което не може да не ни изпълва с признателност. Всичко това, взето вкупом, определя мястото и приносите на Елисавета Багряна в нашата национална литература – на челен представител и изтъкнат творец, на един от водещите световни поети на XX век.

АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ

(02.X.1897–30.VII.1951)

В противовес на колективистичните тенденции след войните, Асен Разцветников отвоюва своето трайно присъствие в нашата национална литература с качествата на собствената си личност и с една човешка и творческа драма. Наистина, тя не беше толкова озвучена и скандализираща като Яворовата, но затова бе по-разтърсваща и мъчителна. Драма, която го съпровождаше до края и която поетът превърна в целебен извор за нравствените си терзания и интелектуални отрови. Нейните корени лежаха в спомена за мъртвата майка, първата и несподелена любов и крушението на социалните му идеали. Разцветников търси освобождение от натрупаните трагични енергии не в емоциите и обществената активност, а в самоусъвършенстването. С една дума, сам избра за себе си съдбата на самотника. В един житейски план нашата литература познава имената и на други самотници. Но за разлика от Г. П. Стаматов той не се озлоби срещу света и хората, за разлика от Лилиев не я обожести в химни, за разлика от Рачо Стоянов не се обрече на мълчание в непостижимия стремеж към съвършенството. За Разцветников се отнасят с пълна сила думите на Байрон, че поезията е „лавата на въображението, чието избликване предотвратява земетресението“. С една дума – за него тя беше самото спасение...

Излизането на „Да бъде ден!“ и връзките на Разцветников с автора на тази стихосбирка оказват решително въздействие за идейно-творческото му ориентиране. Запазен е документ от тия години, в които младият поет ратува за поезия – камбана, отмерваща стъпките на марша. Той с гняв се обявява против тъй наречените изразители на човешката душа, които „продължават да се ровят в праха на миналото, да човъркат мъничките си душици и не намират нито един светъл сюжет в една епоха, над чиито жертвени клади се издигат челата на десетки хиляди

най-светли синове на човечеството, и не намират нито една думица на протест и негодуване срещу един обществен ред, който държи в състояние на буквално робство милиард и половина колониални народи“ (1, 18).

Интересно е, че цитираният послеслов е писан преди излизането на стихосбирката „Жертвени клади“, а в него вече откриваме нейното заглавие. От друга страна, той ни дава представа за политическите убеждения на автора: изпълнен с исторически оптимизъм, с отговорност пред съдбата на цялото човечество, вярващ, предан, негодуващ. И още нещо – той е против поезия, която се затваря в тесния свят на индивида, в миналото, а пренебрегва героиката на настоящето. В по-нататъшното си развитие обаче Разцветников ще се озове на противоположни граждански и естетически позиции. И с това ще изправи нашата литературна история и историци пред една загадка, неполучила и досега задоволително решение.

Очевидно с чувствителността си на поет беше предугадил предстоящите политически събития – Септемврийското въстание 1923 г. и неговия погром, – поради което те не го изненадаха; така че стихосбирката „Жертвени клади“ (1924) се появи на бял свят като нещо очаквано и естествено. Още повече че значителна част от включените в нея творби поетът отпечатва в периодичния печат. Обладан от патоса на революцията, настроен на гражданска вълна, Разцветников бе призван от историята да сътвори един паметник на жертвите и по този начин да продължи поетическите завети на Смирненски. Човек трябва да е чел тази стихосбирка, за да почувства пулса на едно нечовешко състрадание, познало повелите на вътрешното Аз, изпълнено докрай с нежност и крехка ранимост.

„Жертвени клади“ е един от онези върхове в нашата революционна поезия, в които състраданието се венчава с идеята за социална справедливост. Но съюзът между тях е толкова крехък, че при най-лекия повей на историческите превратности е застрашен от разтрогване.

След „Жертвени клади“ поетът отпечатва в „Нов път“ цикъла поема „Мор“. Тази творба е останала някак в сянка, пренебрегната от изследователите на творчеството му. Може би защото се появява само няколко месеца преди известното четене в памет на П. К. Яворов, в което четворката от „Нов път“ участва въпреки несъгласието на Бакалов. А след него настъпва вече и разривът. Пламват полемиките, развихрят се балканските страсти и цикълът поема минава почти незабелязан. Ако обаче тогава някой от съвременниците бе отделил малко повече внимание, то несъмнено би открил там най-първите симптоми, предупредителните знакове за настъпващи генерални про-

мени в лириката на Разцветников. И действително, странен е светът на творбата или най-малко поне несъвместим с революционните жестове, които откриваме в стихосбирката. Той е плод като че ли на болно въображение, пренесло образи от кошмарните си видения: безплодни блата, змийски глави, жълт тиф, синя малария, разложена плът, хищни орлици, пиявици, вампири, магии, ужас, черна смърт, лигави жаби, охтика, тиф, скарлатина, сеч, кръв и т.н. Очевидно по своя патос и стилистика „Мор" стои по-близо до поемата „Двойник", отколкото до „Жертвени клади", което може да означава единствено, че преди да настъпи идейният разрив между Разцветников и „Нов път", в неговия художествен свят промените бяха вече започнали. В този смисъл едва ли причините, породили разрива, са единствено идейни. Несъмнено идейният елемент не бива да се пренебрегва, но, от друга страна, игнорирането на останалите фактори опростява сложността на проблема.

След напускането на „Нов път" и последвалите полемики Разцветников изживява тежка душевна депресия, която не преодолява до края на живота си.

Какви са причините? Къде да търсим обяснението на тази човешка и творческа драма?

Мнозина негови съратници и другари са разсъждавали върху тая материя. И в техните интерпретации се съдържат немалко точни попадения и предположения. Но струва ми се, че те страдат от общовалиден недостатък – сочат единствено социалнополитическите причини. Така следствието се обяснява за причина и се получава един порочен логически кръг, защото се игнорират мотивите от чисто психологически характер, свързани с душевното устройство, с човешката природа на поета, с типа чувствителност и в последна сметка с неговия творчески натюрел. И вместо обяснение за мотивите, породили разрива, авторите ни поднасят анализ на последствията или ги илюстрират с примери.

Без да се омаловажават обществените и политическите фактори, мисля, че все пак дълбоката, истинска първопричина следва да се търси в душевното устройство на човека и твореца Асен Разцветников. Той е нежен и леснораним човек, болезнено чувствителен. По характер не се числи към борческите натури, към личностите, които са предразположени още в природната си същност за борба, за стълкновения на обществената арена. Неговите сетива страдат, изнемогват от всеки допир с грубото всекидневие. Той не е борческа натура, не притежава качествата на революционера: душевна и физическа устойчивост, твърда и непреклонна воля, психическа енергия, за да преодолява временните неуспехи. И което е по-важно, нямаше

никакви изгледи да стане такъв. Даже и тогава, когато членува в компартията, когато пише в ония години на кървав терор своите „Жертвени клади“ и участва със смели граждански произведения в политическия живот на страната, той не излиза извън своя натюрел, а само го съобразява с потребностите на момента. Връзките с революционните сили отсрочиха за известно време и туширaха някои тенденции, които обаче рано или късно щяха да се проявят. В дълбоката си същност Разцветников беше индивидуалистично скроен, предразположен към духовни отшелничества и самовглъбяване, към самоанализи и самооценки, към психологически автодисекции. Социалните реалии съществуват само дотолкова, доколкото му пречеха да принадлежи изцяло на себе си, на своя артистичен блян. Затова странното е не отдръпването от революционното движение и откъсването от партийния печат, а тъкмо обратното. По какви неведоми пътища и каприз на съдбата той се приобщава към революцията, след като цялата му натура е противопоказна на нейните изисквания: революциите от всички времена изискват духовно монолитни личности, излети от един къс метал, непознаващи колебанията, винаги готови да поемат риска за себе си и за ония, които ги следват, докато Разцветников, вътрешно раздвоен, изнемогва под бремето на непреодолими комплекси. Неслучайно в поемата „Двойник“ сам разкри своя двойник и драмата да го притежаваш.

Следователно в годините на революционната ситуация, създала се у нас непосредствено след войните, когато Смирненски е още жив, революционното брожение е толкова силно, че е увлякло даже личности с кройката на Разцветников. Отминава бурята на въстанието, рязко спада революционният подем на масите и напрежението в обществения живот и неговата драма започва.

Неслучайно даже в „Жертвени клади“, като се абстрахираме от инспирациите, дошли по линията на Смирненски, основният тон е изповеден, защото е породен от една наранена и постоянно наранявана нежност. Не друг, а самият Бакалов въстана срещу оплакватели интонации в септемврийската лирика.

Очевидно в случая с Разцветников сме длъжни да коригираме едностранчивостта на една представа, битувала в нашето литературознание десетилетия – представата за идейните първопричини на драмата му. А това означава, че тезата за прелома е немислима, защото по същество става дума за естественото развитие при всеки творец, чиито механизми и художествени прагове са заложени в спецификата на поетовата психика и душевно устройство. А тя, както вече споменахме в на-

чалото, е моделирана от три предпоставки: ранната загуба на майката, породила чувството за самотност, плахост и ранимост; краха с първата любов, която, от своя страна, предопределя по един фатален начин отношенията му с жените; крушението на социалните му идеи.

Неговата лирика бе автентична табулограма на праговете, през които преминава развитието му: като се започне от периода на социалните надежди и блянове и се стигне до ада на песимизма и преспите на неверието. Не на друг, а на Разцветников принадлежат тия единствени досега в нашата национална литература стихове:

> Не вярвам в човека, не вярвам в доброто, не вярвам в душата, не вярвам, че някакъв бог е направил земята!

Още първата стихосбирка на Разцветников му спечелва не само признанието на професионалните литератори, популярност сред широките читателски кръгове, но и първата литературна награда. За това допринасят несъмнено и конфискацията на книгата от полицията, и рецензията на Йордан Бадев в реакционния в. „Слово".

В съществуващите критически интерпретации на „Жертвени клади" акцентите се поставят главно върху два момента: идейния ангажимент и Септември 1923 г. Но да сведем цялото богатство на сборника до споменатите два момента, би означавало да не почувстваме онези подводни течения, онова богатство от естетически открития и податки, които ще намерят в бъдещото развитие на поета своята пълна и същевременно блестяща реализация. А тъкмо от подобно стеснено и едностранчиво интерпретиране страда преобладаващият брой критически опуси върху „Жертвени клади".

По такъв начин стихосбирката изкуствено се изолира от следващите му поетически книги като някакъв самотен непалски връх, около който цари абсолютна тишина и всемирно отчуждение.

Докато истината е съвсем друга.

В сборника са поместени двадесет стихотворения, групирани в два цикъла: „Синовете на слънцето" и „Жертвени клади". Открива се с „Посвещение", творба, неслучайно поставена в началото. Очевидно заради нейния програмен характер. Тя съдържа идейното и естетическо кредо на автора. Лирическият герой декларира, че е израснал „посред ниви и ливади", че е споделил черната орис на „сторъците си братя". А след години, когато животът го принуждава да прекрачи „градските врати",

с изненада открива в града своите „безбройни черни братя, все жилавите роби на труда“.

Изпълнен със синовна преданост, той не си пожелава друга съдба:

О, мой народ, поробен и удавен
във черна кръв сред глъхнали земи,
ти, своя син безимен и забравен
във тъмните си пазви приеми!

И нека в оня ден, кога сред боя
закапят пак рубинени звезди,
и аз, незнаен редник във безброя,
да падна със пронизани гърди.

В цикъла „Синовете на слънцето“ Разцветников е поместил творби от различни години: „Предтечи“ (1918), „Ний“, „Звездни нощи“, „След погребението“, с посвещение на Хр. Смирненски, „Вихри“ и диптиха „Полски стрели“.

С една дума, в цикъла са маркирани етапите, през които е преминало творческото му съзряване: като се започне от „Предтечи“ (с първоначално заглавие „Новата Голгота“) и се стигне до „Полски стрели“, където революционните пориви на младия поет се отърсват от романтичните одежди, за да се отлеят в лапидарните форми на фолклорно-реалистичното изображение. Авторът е заявил достатъчно емоционално и категорично своите симпатии и съпричастност към съдбата на „сторъците си братя“, своята жертвоготовност в предстоящите дни на „светла бран“.

В цикъла „Синовете на слънцето“ тържествува идейният патос, самоотричането в името на една идея, политическият оптимизъм. Но като художествено постижение той не се отличава с някаква особена оригиналност и свежест. Авторът е изцяло в талвега на могъщия лирически порив на Смирненски. Неслучайно в цикъла е поместено стихотворението „След погребението“, посветено на пролетарския поет.

Може би единствено изключение прави диптихът „Полски стрели“, и по-специално вторият фрагмент. Поетът е изоставил жестовете на младежката и романтична дързост, огнеструйната стилистика и интонация на Смирненски, за да се потопи в отрезвяващия свят на реалиите. От лирическите хоризонти на поета избледняват рубинените звезди, потъмняват „стоцветните лъчи“ и тяхното място се заема от атрибутите на един всекидневен бит: царевица, здрач, засада, златни снопи, пруст, тъмни стрели и т.н. В лапидарността на тези стихове, в

енергията, която излъчват, ние улавяме скритата тревога, вътрешното напрежение, с което са заредени. Авторът ни съприкосновява с една духовна материя, дето анализът е безпомощен, а критическият инструментариум неефективен:

Царевица
ранна,
рони златно зърно.
Майко,
те отиват
и не ще се върнат.

Там далеч,
където
бавно здрач припада,
с гръм ще ги
причака
сгушена засада.

Твойте двама
сина
горди, непослушни,
като златни
снопи
майко, ще се люшнат...

Тъкмо затова първият цикъл получава своето оправдание, своята естетическа мотивация в диптиха, съдържащ елементи на една нова поетическа образност, свежа и самобитна, обещаваща и очакваща по-нататъшната си реализация. Диптихът е звеното, осъществяващо по съвсем естествен начин връзката между двата цикъла в стихосбирката.

Подобно на малцината, които откликнаха на септемврийските събития от 1923 г., Разцветников не изобрази директни картини от избухването и погрома на въстанието, а предпочете да сподели своите преживявания, своите видения, след като преди това се беше превъплътил в един от редниците на борбата:

И аз – като лебед от заник огреян –
ранен безнадеждно в последния бой,
над кървава бездна потъвам и пея:
„Вы жертвою пали в борьбе роковой“.

Наистина малко странна позиция за един борец. Ако се вгледаме в шестте творби от цикъла, с изненада ще открием, че

вместо революционни призиви, бойка настъпателност, неукротима енергия и решимост да се победи врага поетът е предпочел молитвената поза („Молитва“), състрадателните вопли („Кървави вопли“), извикани от „пожари и пари от кръв“. Сред „толкова жертви“, „безумства на ужас злорад“ лирическият герой се възприема не като отмъстител, не като продължител на борбата, а като нейна жертва. И това е твърде симптоматично. А още навремето Г. Бакалов отбелязва в статията си „Литературата върху събитията“ тази особеност в лириката за Септември 1923 г. Той порицава оплакватели интонации, воплите в нея. По-късно Г. Цанев специално се спря на този проблем в своя очерк за Ас. Разцветников: „Но то не е плач над умрели, а обети над гроба на борци, паднали „в борбата за правда и светлина“; песни за смърт, която води към нов живот“ (2, 27–28). Възможна е и такава интерпретация, но за нас в случая е съществен фактът, че даже в тази книга, даже в този момент, когато споделя идеите на една социална доктрина, той остава верен на себе си и на своя натюрел, което в никакъв случай не омаловажава достойнствата на „Жертвени клади“; не подценява неговата честна гражданска позиция. В никакъв случай, защото, както казва френският поет Пол Валери, „стихотворенията се създават не от идеи и не от чувства, а от думи“. Именно чрез словото Разцветников нарисува картините на братоубийството („Каин“, „Удавници“), на опустошението и мъртвината, похлупили цялата страна („Сред запустение“). Чрез неговото слово ние се докосваме до драмата на поета и човека, слял себе си със своя народ в миговете на върховни страдания и нечовешки изпитания.

Следвайки вътрешните повели на своя талант, той избра позицията, която го изведе до общочовешкото и вечното, без при това да отрича социалния и идейния му ангажимент.

В изображението на въстанието поетът целеше не фотографски точна представа, а една изповед; състраданието беше обсебило цялата му човешка и творческа същност; нравствените терзания доминираха над всичко. В тези трагични дни беше забравил себе си, изпълнен докрай със състрадание към жертвите. Може би най-убедителното свидетелство за това откриваме в неговите балади – „Удавници“, „Каин“ и „Предтечи“, – в които реализмът в изображението е странно съчетан с иреалното и фантазното.

В композицията на „Удавници“ са обособени три самостойни части. Първата е издържана изцяло в реалистичен план: заглъхват в умиращия ден гърмеж подир гърмеж. От шлеповете, закотвени край брега на голямата река, оковани във вериги, пленниците поглеждат с тих копнеж към светлините на брега и ча-

кат някой да ги позове. Шлепът е като „чер ковчег над тъмните води“, а люшкането му е сравнено със „сетен упокой“. Първата част завършва с една великолепна строфа, дето реалното прелива в образите, родени от въображението на поета:

А тихата река разтваря цветна длан
и приказно блестят подводни широти –
о, кой ли тази нощ, ранен и изтерзан,
кат падаща звезда натам ще полети?

Във втората част вече изображението е пренесено в „синия подводен полумрак“. Появяват се русалки, които обаче вършат съвършено земни неща: с парченца лед угасяват жестоките рани на борците, обкичват ги с треви и запалват свещи. В третата част баладичният разказ се води от името на борците. Вечер те издигат копия и наредени в редици, гонят миража на „някаква светла страна“. В тоя момент фантазното и баладичното отстъпват, за да дадат място на конкретния житейски спомен и преживяване: назовава се реален град – Лом – и се намеква за реални битки, водени от въстаниците:

Ний помним люлякова утрин и песни, и смелост,
и битка сред розови пламъци в стария Лом,
ний помним последната схватка зад някакво село
и вълчите зъби на кървав и страшен разгром.

След тая строфа поетическият разказ отново навлиза в сферата на фантазното и баладичното. Удавниците описват как хищните риби ги нападат и как някога незнайни рибари ще намерят на своите трапези „безценните странни зърна“. В тях са скрити копнежите и песните на борците, удавени от фашистките палачи във водите на Дунав край Лом, жаждата им за слънце и простор, за свобода.

Същата особеност установяваме и в другата известна балада на Разцветников – „Каин“. В нея шест от седемте строфи са предметно-реалистични, а на места даже рисунъкът е натуралистичен – описанието на екзекуцията на тримата въстаници. И изведнъж в последната седма строфа изобразителният ракурс е сменен – от далечни библейски времена се появява образът на зловещия Каин, блед и разрошен, той тича след „двамата мрачни и морни солдати“. По такъв начин цялата творба жанрово се преосмисля – започва да звучи като балада.

Вече споменахме за едно събитие в живота на четворката от списание „Нов път“, което определи за години напред творческата и житейската им съдба. Случаят е известен и доста широ-

ко коментиран в литературата – става дума за Яворовото утро от 1924 г., в което Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев и Цанев участват със свои творби, въпреки несъгласието на Георги Бакалов. Този е външният повод четиримата да напуснат „Нов път“ и от 1925 г. да се ориентират към сп. „Златорог“, редактирано от Владимир Василев.

Причините за разрива са коментирани многократно и от двете страни, а също и от странични лица, неангажирани в конфликта. От изнесеното става ясно, че истинските мотиви са сложно преплетени и едва ли еднозначните обяснения ще ни доближат до истината. Едно обаче е несъмнено: младото поколение писатели, вляло се в партийните редове след войните, изпитва потреба от национален мит, който да олицетвори трагичната участ на страната. В случая личната трагедия на Яворов, широко озвучена и преживяна преди това от българската интелигенция, естествено се вписва в потребностите на следвоенното време и поради това закономерно прераства в трагичен символ за историческата участ на българина.

Тази потребност обаче, наложена от промените след войните, не се вписваше в идейните догми на Бакалов и разривът се оказа неизбежен.

Но той беше предпоставен и по една друга линия – сектантското отношение на пролетарските идеолози по въпросите на литературното наследство. Прословутият „социологически еквивалент“ на Плеханов продължаваше да бъде повсеместна практика в литературнокритическата дейност на партийните издания. Факт, чрез който естетическите критерии при оценката на художествената творба се подменяха със социологически и политически. Крайните резултати от тази практика бяха катастрофални. Дотолкова, че дори най-фанатизираните ѝ адепти в началото на 30-те години публично я отрекоха и си направиха самокритика (Г. Бакалов. Против меншевизма в литературознанието. Критика и самокритика. 1934) (3, 56).

В хода на полемиката пролетарските издания не пестят обидните епитети и квалификации по адрес на четворката. Нападките набират инерция: довчерашните сътрудници и идейни съмишленици днес се клеймят като изменници на делото на пролетариата. Даже критикът марксист Иван Мешеков им посвещава специално изследване върху ренегатството в литературата. А като се прибавят и атаките, които идват от изданията на широките социалисти, можем да си представим, поне приблизително, какъв е бил психологическият климат, настанил се около четворката, и по-специално около Разцветников. „Аз се задушавам тука и искам да изляза на открит въздух, иначе с мене е свършено. Всеки ден задухата става по-нетърпима“. За-

това е решил да не отговаря на вестниците и списанията „на никаква цена“. Но въпреки това „колкото и да ги подминавам с презрение, *все пак оказват известно въздействие*“.

Психологическата ситуация наистина става непоносимо тягостна и напрегната и поетът е трябвало да отреагира по някакъв начин на натрупаните гадости. Близо десетилетие след като е написал поемата „Двойник“ (1926), в интервю пред ЛИК (1, № 20, 20 февр. 1935) Разцветников дава следните обяснения: „Аз написах „Двойник“, за да туря край на литературните и обществените си увлечения, без да помисля, че постъпвам като ония младежи, които решават да основат въздържателно дружество и се напиват по тоя случай за последен път“.

В „Двойник“ е използван жанрът поема по един усложнен и драматичен начин – авторът ни прави свидетели на своята творческа и гражданска драма. В този смисъл поемата придобива характер на равносметка, на манифест, чрез който се оповестява смяната на граждански и естетически позиции. В историята на българската художествена литература подобни поетически манифести не са непознати, не са нещо ново. Достатъчно е да припомним имената на П. Р. Славейков, Яворов, Л. Стоянов и др.

„Двойник“ е сложен автопсихологически анализ на труден и противоречив етап от житейската и творческата биография на Разцветников. Целта е да се проследят, анализират и мотивират изводите, до които стига героят чрез една лирическа ретроспекция, запълнена с литературни асоциации, политически и социални рефлексии. Той обявява за свой двойник Дон Кихот, заради сходната им съдба в обществото – „двойнико мой, безсърдечно осмян и премазан“. И двамата не се вписват в установените обществени порядки заради своята човечност, състрадателност и пориви за социална справедливост. Дон Кихот е пребит от слугите, които се е втурнал да освобождава, а героят на поемата:

там между храстите в дълги, смълчани редици
дебнат те твоите братя със глад и със зъби в зениците.

В този момент осъзнатият до степента на нравствена позиция песимизъм изригва. Поетът изрича истини, равнозначни на проклятия: високо и отчетливо афишира своя скептицизъм и невяра с думи, рядко прозвучавали преди него в националната ни поезия:

Не вярвам в човека, не вярвам в доброто, не вярвам в душата,
не вярвам, че някакъв бог е направил земята.
Земята – зъл хищник, що стръвно в простора се вие
и носи гора от бесилки, ножове и змии.

С трикратното повторение на глаголното отрицание поетът е постигнал емоционално нагнетяване, градиране на чувството, което се разрешава във втория стих на строфата отново чрез същото глаголно отрицание.

Какви са мотивите за този взрив от негативни енергии, става ясно от втората част на четвъртата глава, дето са формулирани скрижалите на новата му вяра. Използван е същият стилистичен похват с тази разлика, че сега не отрицава, а утвърждава: аз вярвам в бесните вълци, аз вярвам в злите лъвици, аз вярвам в пъстрите тигри...

В следващите четири глави (5–8) иносказанието е заменено с пряко изображение на картини от живота, дето властва законът на джунглата. Тази част завършва със симптоматичния въпрос: „Тук има ли някъде бог?“.

Объркването е стигнало до крайния си предел – до абсурда и безизходицата. В мрака на безверието блещука само сянка от надежда, „че нейде високо в небето / седи дядо господ на трона със гняв и със милост в сърцето“. Разцветников ни внушава силно субективизирана представа за Бог и стил на образно мислене, които парадоксализират традиционните християнски митове и символи. Исус в поемата е „със тъжни сини очи“ и „с огромната светла душа“. Някога той изгонва с камшик търговците от храма, сега ситуацията е променена – той е изгоненият от божия дом.

А на героя е потребна вярата в Бог „със гняв и със милост в сърцето“. Личният бунт обаче остава без очаквания обрат – кошмарите на двойничеството продължават.

В последните две глави се срещат двойникът и лирическият герой; първият разказва един предполагаем свой завършек – скочил е от прозореца „и си е пръснал главата на плочите“. А в последната глава героят описва как е извършил неговото убийство. Оттогава, макар да е честен човек и „много почитан“, кошмарът на деянието му го преследва непрестанно:

Ала тръгна ли някога в презнощ към къщи самичек,
сякаш стражи след мен затръбяват и викат, и тичат,

сякаш трепват къщя и дървета и с дигнати шии
през оградите сочат и викат след мене: „Убиец!“

Поемата завършва с тъжния епилог-равносметка: двойникът е неунищожим, защото героят го носи в кръвта си. Безуспешните опити да го отстрани от пътя си завършват с тъжно примирение:

Аз тръгвам и те гледам примирен
и само –
само
двойно по те мразя!

„Двойник“ е кръстопътна творба в развитието на Асен Разцветников; поставя начало на мотиви и настроения, на поетически идеи, които все по-настойчиво и трайно го отпращат в лабиринтите на индивидуалната самота, късат нишките на социалните контакти, потапят го в абсолюта на космическото отчуждение. С една дума, „Двойникът“ беше онази необходима предпоставка, без която стихосбирката „Планински вечери“ (1934) беше невъзможна.

Ако трябва само с едно изречение да характеризираме тази книга, имаме всички основания да кажем, че тя не е нищо повече от едно огледало, в което се отразява великата драма на човешкото съществование. Тук за първи път поетът разкри нейното многообразие и сложност и същевременно по категоричен начин утвърди себе си като художник, умеещ да превърне страданието и болката в съвършен инструмент на художественото познание.

Ако в поемата „Двойник“ се долавяше известна предпоставеност в целите, към които авторът се беше устремил, в неговите вечери сред планината той ни се разкрива така, както планинските пазви се отварят вечер за небесния свод. Самотата около него става по-мъчителна, болката по любимата – непоносима, отчуждението от хората и света – космическо. Така личното му страдание се извисява до символ, до знак и израз на една национална драма и историческа съдба. Неговите стихове ни помагат да разберем хаоса в живота на цял един век. И ако перифразираме Хайне: той наистина правеше от големите си скърби и печали малки песни.

Стихосбирката „Планински вечери“ е съставена от 11 цикъла. Цикличният принцип на композиране позволява отделните стихотворения да се обединят около определен мотив или поетическа идея. По този начин в книгата се открояват няколко основни мотива и идейно-художествени звена. Като самостоятелен цикъл Разцветников е включил и поемата „Двойник“. Изоставена е хронологията при оформянето на циклите и е предпочетен идейно-тематичният принцип. По този начин във всеки цикъл откриваме един основен мотив, настроение, чувство, философска рефлексия, около които гравитират стихотворенията. Предимствата на цикличната композиция са повече от очевидни: те бяха защитени още от Е. Багряна в нейната първа стихосбирка „Вечната и святата“ (1927).

В „Планински вечери“ двойничеството като мотив е претърпяло видимо развитие. То се е трансформирало в самотничество, безнадеждност и отчуждение, примесени с тиха и светла печал. Героят се е примирил със съдбата си, за да превърне всеки неин удар във вдъхновение. Макар в стихотворението „Поет“, с което се открива книгата и очевидно носи програмен характер, да се внушава вглеждане в света около нас, отваряне на душата за простора и красотата на живота, тия внушения остават само благи пожелания.

В „Степ“ страданието, гнетът са толкова силни, парализиращи, че дори ведрото спокойствие на природата, усещането за нейната вечност и неповторима красота не ги облекчават. Горестта е парализирала самосъхранителните инстинкти – „аз лежа и мълча, и не мисля, и нищо не искам“. В „Есен“ самотата е обладала и природата – дори „вълците вият *самички* в полята залутани“. Но страданието е омекотено от примирението, то е повече печал, отколкото смразяващ вик от болка, от отчаяние и проклятие.

Тези обертонове ще доловим в творби като „Декември“ и „Пряспа“, в които от съзнанието е изтрита представата за вечния кръговрат на времето – „няма ни вчера – ни днес“; душата е ограбена и зее празна като гроб; какво му остава тогава, освен да призове смъртта като спасение.

Във втората творба лирическият герой е затънал в пряспата: умира самин и пее сред снеговете, но:

Не вдигам ръка: да повикам за помощ със нея.
Не бутам нозе: да изляза. Не мога. Не смея.
Нагоре: грамадния меч и гората беззвездна.
Надолу: смъртта и бездънната, снежната бездна.

Трагизмът на ситуацията се засилва и от факта, че героят съзнава безизходността, но волята му за живот е парализирана, желанието за спасение е отдавна угаснало. Усещанията за безсмисленост и излишност са породени и отгледани от самотата. Неслучайно толкова често под различни форми и вариации ние се срещаме в стихосбирката с думата „сам“: „Сам съм. Далеко. Далеко. Забравил, забравен от всички“; „Сам съм. И тръпна в зелената степ“; „Стоя и умирам и пея самин в снеговете“; „аз съм сам – бедуин“; „Но в тая люлка аз съм сам“; „Напуснах каменната самота“; „За миговете страшна самота“; „Ти пак си сам като дърво в полето“ и т.н. Очевидно тези повторения не са плод на моментни настроения или спорадично избликнали чувства! Усещането за *самота и самотност* е нещо органично и съдбовно, трайно обсебило целия физически и душевен мир на поета.

В стихотворението „Мечтател“ той прави следното признание:

Аз израснах див сред слънчогледите,
шибан от коприва и лъчи,
бях сираче, босо, непогледнато,
с тъмни и уплашени очи.

В друга творба изповядва: „Аз нямам ни родина / ни майка на света“ („Сляпото гъдуларче“); или че няма нито един хубав спомен „от мойте детски дни“ („У дома“). Ранната загуба на майката поставя в душевната му палитра тъмната багра на тъгата. И тя ще вибрира, ще се преобразява, за да се втвърди накрай в една отливка от човешка болка и чувство за безполезност и ненужност:

Израснах никому ненужен,
Като бодлите край пътя.
(Цикъла „Искри“)

В подсъзнателното се съхранява огромна информация, която привидно е погребана от времето и житейските ни задължения, но настъпва един миг, когато незначителен външен повод взривява бариерите и потуленият образ, потиснатото чувство оживяват. Така се е родил цикълът „Поле“ с първоначално заглавие „Степ“. В своите спомени Райна Савова пише: „Тези стихотворения, пет на брой, влизат в неговата сбирка „Планински вечери“ в цикъла „Степ“. Когато прочетох „Клепачите – тъмни върби над замислено езеро, и двете лунички – от влюбен магесник извезани“ – разбрах за кое момиче плачат малките мушици. И после: „Десет години как си безвестно заминала“ – навярно ги е писал, когато бях още в Париж...“ Несподеленото увлечение, обичта към една жена постоянно възпламеняват фосфорната му чувствителност. Любовната лирика на Разцветников има своя аналог – създаденото от Пенчо Славейков, Димчо Дебелянов, Лилиев. С една дума, тя се чуждее от еротиката, от изгарящата и необуздана страст, от физическата близост. Подобно на тях Разцветников реализира любовния си копнеж в пространствата на спомена, забулен от нежност и тъга и синята светлина на серафичността. А както е известно, този род поети никога не са били щастливци в любовта.

В „Планински вечери“ е включен и цикълът „София“, който още навремето трайно привлича вниманието на читатели и критици. Разцветников принадлежи към поколението, което биографично беше свързано с българското село, но което ико-

номическата принуда застави да иде в града. Така писателите от 20-те години на миналия век житейски и творчески бяха раздвоени между селото и града. Но верен на себе си, на своя творчески свят, и този факт от житейската си биография писателят представи в драматична светлина, откъм трагичните му аспекти. Струва ми се, че никъде другаде в лириката си той не е бил толкова плътно автобиографичен, както в стихотворенията, посветени на града – „Кръг“, „Улицата“, „Не те обичам, лъчезарен град“, „София – 1933“ и др.

Героят обаче еднакво не обича и селото, и града. „Аз нямам ни един-едничък хубав спомен / от мойте детски дни“; а за големия град е още по-категоричен: „Не те обичам, лъчезарен град“. И въпреки това те го привличат към себе си с някаква магнетична сила. Той се завръща в село „разкаян, разгромен и слаб“ и в същото време съзнава, че е пленник на гибелния град. И след кратък престой ще поеме обратния път – към бездната от обич и омраза. В града е дошъл някога с толкова много обич в сърцето, че сега вече не е способен да мрази. Разцветников се заема с този мотив прекалено рано, тогава, когато социалната практика все още не е подсказала решението на опозицията „село–град“. А това прави драмата още по-мъчителна, раздвоението – трагично непреодолимо.

Стихосбирката „Планински вечери“ е дълго обмисляна и още по-трудно композирана. Ето защо, когато тя попада в ръцете на читателите и критиците, всички единодушно приветстват появата на един сериозен талант, творец със своя съдба и оригинален свят. При това владеещ висшата алгебра на метафората и постоянно обогатяващ езика на поезията със собствените му богатства.

Тия качества не останаха незабелязани и неоценени от съвременниците. А самият поет беше убеден, че естествеността е азбука на поетичния език. Той беше един от големите атлети на метафората и сравнението в нашата лирика. Те са свежи, изненадващи и запомнящи се: „над пустинята пада на черни кълба вечерта“; „снегът на бели гроздове вали“; „и само кръчмите – край пътя приклекнали кучета / широко разтварят червени огромни уста“. Или неговите неповторими сравнения: „премина бурята като стрела“, „и хлябът ходи в здрача като цар“, „полетата изстиват като длани“ и др.

Изключителното образно богатство в неговата лирика трудно би могло да се обясни с влиянието на имажинизма. Навярно импулси са дошли и от това авангардно литературно течение, но само за да поощрят реално съществуващи предразположения. Едва ли някой ще се заеме да твърди сериозно днес, че за Разцветников поезията е „каталог от образи“, както я дефини-

ра руският имажинист Рюрик Ивнев. Образите на българския поет ни ослепяват със светкавици от истинска поезия. Те са естетически сигли, чрез които се топографира човешкият дух.

Известно е, че Асен Разцветников е писател, който в равна степен принадлежи и на децата, и на възрастните; в детската литература си е спечелил заслуженото име на майстор на гатанката и залъгалката, на веселото и закачливо стихотворение. Той умее да възприема света през очите на детето, без да се вдетинява, без насилствено да се смалява до духовния ръст на своя невръстен читател. От друга страна, предпочитанията му към приказното и баладичното, към фантазното естествено го отвеждат до неговия свят.

В едно изказване за спецификата на детската литература, направено през 1936 г., той формулира по следния начин нейните задачи: „Аз стоя на становището, че изкуството за деца е също така сериозна и тежка работа, както изкуството за възрастни. В общата съкровищница на литературата има книги, които не са за деца, но книги, които не са за възрастни – няма, т.е. хубавата детска книга трябва да увлича и възрастния, а не да изглежда глуповато наивна в неговите очи“. Тоя ръководен принцип е стриктно спазен в собственото му литературно дело. В „Планински вечери“ напр. включва цикъла „Прости песни“, съставен от стихотворения, отдавна преминали в класиката на детската ни поезия: „Чуждинче“, „Пролет“, „Люлчина песен“ и „Сляпото гъдуларче“.

През 1931 година излиза от печат първата му стихотворна книга за деца „Юнак Гого“. Приживе успява да издаде около десетина книжки със стихове, весели приказки, гатанки, залъгалки, легенди.

В тях е заключено истинско богатство от багри и тонове, от искрени вълнения и кристално чиста обич към българската природа, песни, думи. Една енциклопедия за света на малкия човек.

В детското си творчество Разцветников е оптимистичен, жизнерадостен и ведър, черти, които невинаги ще открием в създаденото за възрастни.

Значителни са неговите приноси и в областта на художественото превод – от френски, немски, руски и старогръцки език. Навсякъде се стреми да постигне смисъла на оригинала, да намери най-точните изразни средства в нашия език и го предаде. Превел е отделни песни от „Илиада“, комедията „Тартюф“ на Молиер, „Херман и Доротея“ от Гьоте, „Ода на радостта“ от Шилер и др. Преводаческият труд в неговите представи не е само професионално задължение, а отговорна творческа задача.

Автор е и на стихотворната драма „Подвигът“, в която прототип на главния герой Радил е Васил Петлешков. По спомени на негови близки пиесата е замислена още през 1942 г. Поставена е в Народния театър – София, през септември 1945 г. През следващия театрален сезон се играе в редица театри на страната – Пловдив, Варна, Русе, Плевен, Бургас, Добрич и др. Отпечатана е в отделна книга през 1946 г.

В нашата литература Асен Разцветников се утвърди като един от най-изтъкнатите майстори на българския стих, един от най-нежните и драматични лирици, като първомайстор в областта на детската литература и в художествения превод. С една дума, творец, олицетворяващ зрелостта и интелектуалната значимост на българската художествена литература.

АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ

(21.VIII.1908–14.XII.1972)

„Казват, че Каралийчев бил поет в прозата“ – пише Борис Делчев. Боя се, че това мнение, което представлява стъпка към разкриването му, все още предоставя неоправдано голям простор на белетриста в него. Вижда ми се по-точно, ако се каже, че той е поет, който се изразява със средствата на белетристиката. Не ще е случайно, че в много негови работи, главно с романтична насоченост, неочаквано започват да се появяват ритмувари и римувани фрази във вид на краестишия...

Всичко това показва, че по душевна нагласа и по въздействие Каралийчев не е белетрист. И ако класификацията е задължителна, трябва да кажем, че той е лирически поет от племето на романтиците (1, 142–143).

Първата му книга е революционната поема „Мауна лоа“*, излязла през 1923 г. Десетилетия по-късно той ще каже за нея:

„То беше стихотворение в проза и в него се говореше за високите ламтежи на крилатия човешки дух, който лети към звездните простори. Тогава никой не е мислил, че ще дочакам дни, когато юношеските ни мечти ще се сбъднат и пред очите ни ще се роди новият действителен крилат свят“ (2, 2).

Преди да започне сътрудничеството си в сп. „Нов път“ на Г. Бакалов, Каралийчев е школувал в „Червен смях“ и „Звънар“ с псевдонимите Множко Гладнев и Каралейката. Като младеж той членува в комсомолската организация в родното си село (дн. град) Стражица. В статиите и рецензиите си в „Нов път“ той ратува за изкуство и литература, които вдъхват „бодрост и непоколебима вяра в идеала“. Убеден е, че „само пътят на марксизма извежда литературата и изкуството в бъдещето“ – публикуваните в списанието разкази, останали извън първия му сборник „Ръж“, ратуват за човещина и доброта, провокирани от взаимното изтребление на хората. А в „Писмо, което той няма да получи“, „Хамалинът“, „Илчо“ вече се долавят лиричните елементи в стила, превърнали се по-късно в стилистична доминанта в неговата проза.

От шестата книжка на „Нов път“, където е поместено лиричното обръщение „Вие“, по-късно, след като е преработено, то е поставено като предговор към сборника „Ръж“, вече с доловими наченки на революционен оптимизъм. Още в този ранен етап обаче са налице предразположения, които говорят, че неговите сюжети се разгръщат не под диктата на интригата, а под напора на чувствата. Той не копира и не подражава на действителността, защото чрез силата на въображението си я пресътворява. Оттук до фантастиката и приказното, до романтичното изображение пътят не е дълъг. Но нашата предварителна представа за образа на този изключително самобитен белетрист би била непълна, ако в нея не присъства връзката му с народнопесенния стил и начин на мислене, с живия, сладък, упойващ език на обикновения селянин от търновските села.

Когато се пише за сборника „Ръж“, по инерция, утвърдена през годините, той неизменно се свързва с разработката на септемврийската тема. Г. Бакалов пръв даде определение на преобладаващия тон в разказите. Той писа в статията „Литературата върху събитията“: „Ако се обърнем към Каралийчев (сбирка от разкази „Ръж“), ще видим, че и у него господстващото настроение е тъгата за падналите жертви, оплакването на страданията“ (4, 19). Изводът на критика е точен, отчита действителни качества в разказите на младия белетрист, обаче се нуждае от известно конкретизиране. И главно по отношение на мястото и отношението на писателя към въстанието.

От статията на критика оставаме с впечатление, че Септемврийското въстание едва ли не е главният център, главната ос,

около която гравитират събитията и конфликтите в „Ръж“. И точно в тази посока неговите изводи се нуждаят от прецизиране. Каралийчев никъде директно не изобразява сцени от въстанието или пък образи на участници в него. Никъде няма да срещнете картини на сражения, на жестокости, на схватки между въстаниците и фашистите. Неговата проза не познава реалистичното изображение на трупове, на разбити о зидовете мозъци, каквито срещаме у Гео Милев. Белетристът намира друг способ, други средства, за да даде своята гражданска и художническа оценка на историческото събитие. Разбира се, отсъствието на пряко изображение в никакъв случай не намалява силата на художественото внушение, на цялостната оценка, постигната от белетриста, на политическото събитие. В тая насока между него и Фурнаджиев има някаква близост, даже нещо повече – те са обединени от един и същи подход при изобразяване на Септемврийското въстание.

Като изявена лирическа индивидуалност дори и в прозата той трябва да осъществи преди всичко себе си чрез настроения, мисли, вълнения. За целта подчинява цялата обстановка, сюжета, героите, доколкото ги има в разказите, на тази задача. Ето защо за него е по-съществено да се огласи моралната оценка, отколкото да се обрисуват самите събития и участниците в тях.

Ако тръгнем от посочените особености в натюрела на прозаика, вече можем да набележим главните характеристични черти на прозата му.

Ето разказа „Няма го моя син“ – сюжетът е из събитията, свързани с въстанието. Дядо Пею загубва син. Една сутрин старецът отива да събуди сина си, за да го прати на нивата. Но в стаята намира само неговата шапка. И оттогава непрекъснато го търсят. Сега дядо Пею се завръща от града, където е ходил по същата работа. На пътя го пресреща майката с ням въпрос в очите. Старецът, малко пийнал от мъка, ѝ отговаря: „Чувай, недей се кахъри. Той, Пеньо, го няма. Питах, онагьоре, нашия Пеня, не сте ли го виждали. Излезе без шапка. Не е ли минавал един момък без шапка. Той ми е син. Изгуби се през бунтовното време. А те: „Ех, дядо, какви големи хора погубиха – и дяволът не може ги намери – че твоя син ли...“ Бабичката изтрива с края на басмата очите си и двамата старци тръгват към село. След тях есента сяда на един камък и някъде от миналото до ушите ѝ стига: „песен – бурна и страшна – изхвръкнала от измъчени човешки гърди. После писнаха куршуми“.

Не по-различна е ситуацията и в останалите разкази, дето се докосва темата за въстанието. В „Куршуменото кладенче“ Монката разказва на дядо си, че е видял Ганка на гроба на бати си Андрея. Андрея е борец за „правдината“ и на него иска да прили-

ча бедното козарче. В изложението се чувства преклонение и обич пред Андрея, който е „подлудил младите“ в селото. С това се изчерпват моментите, дето по-определено е загатнато за въстанието. Разказът „Гергьовски огньове“ е един монолог на момъка, който се е годил. В хода на неговия разказ авторът е вметнал спомени за преживяното: „Обърнем ли очи назад – виждаме черни години. Окървавени стърнища, запалени села. Братски трупове, братска кръв – боли! Ех, живот!“. И това е всичко, по което може да се съди, че се има предвид въстанието.

Дядо Пеню от „Гроба го вика“ е загубил син. Неговият гроб е при Белия камък. Всеки ден старецът се изкачва горе и си говори с мъртвия син. „Помни ми думата, тате, ще изляза от гроба аз. Ще повикам и живите, и мъртвите, да им разправя. Как пропищя дете в утробата на майка си, как земята се пропука да погълне хиляди трупове. Ще заплачат. Реки от сълзи ще потекат, както потекоха ручеи кръв“. В този мълчалив диалог между сина и бащата дядо Пеню казва: „Ще изгори целия свят и нов ще се роди. Нови хора ще заорат нивите. Нови песни ще прокънтят по седянките“.

Историческото събитие е изобразено като далечно ехо, като спомен или скръб по скъпа и непрежалима загуба в борбата. На преден план излизат преживяванията и чувствата, мислите на понеслите скъпата загуба, а не самата борба, не сцени от жестокостите на палачите и погрома. Този маниер е прокаран с последователност, която не търпи изключения. В „Няма го моя син“ дядо Пею търси изчезналия си син, в „Куршуменото кладенче“ Ганка скърби по убития Андрея, в „Гергьовски огньове“ пред очите на младия момък, намерил си годеница, възкръсват спомени за „окървавени стърнища“ и запалени села, в „Гроба го вика“ бащата не забравя своя син и ходи вечер, за да разговаря с него.

Естествено е да потърсим някакво обяснение на тая особеност. Най-лесно, и същевременно основателно, би било тая индиректност да се обясни с цензурата. Опитът с книгата на Разцветников несъмнено е поучил младите автори. Във всеки случай те не са могли да не се съобразяват с изстъпленията на цензурата. Но това едва ли е решаващото. Главното е, че индиректността напълно хармониираше, беше в унисон с творческия натюрел на младия белетрист. Като художник той е устроен върху компактна лирическа основа, тя налага преди всичко останало експресивната повествователна линия, следенето на емоционалната температура в хода на повествованието.

От лирическия натюрел на автора произтича и още една черта на прозата му, която го отделя от мнозина белетристи – склонността да оживява природата и нещата около себе си, да напуска реалността и се пренася в сферите на романтиката и приказното,

населени с митологични същества и суеверия. В стилистиката на разказите му ние се срещаме със земята, която е „нахлупила калпак от жълти листа“, а есента ходи „с разрошена прашна коса“ по стърнищата, телеграфните стълбове в неговото изображение са „мъже с бели уши“, влакът се протяга върху релсите, „опира чело о земята и пак напряга сили“, юлската нощ е „невидима влюбена жена с тъмна мека пазва и хладни голи ръце“. Анимализацията в „Пролет“ вече е конструктивен принцип. Главен герой на импресията е пролетта: „дошла откъм крайния гиран, позлатила е пръстените на желязната верига, навела се над кофата, намокрила ясно чело и силно я люшнала във въздуха“. Оттук нататък писателят проследява пътя на пролетта – втурнала се по улиците на селото, хлопнала портичката на дядо Димо Хайдутина, закачила черното куче, целунала кокичетата, докато се озове най-после при Илия. Пролетта се навежда над него и го буди от сън: „Време е! Слънцето напече!“.

Не е възможно да се изброят всички примери, а и едва ли е необходимо това.

Очевидно е, че в разказите всичко живее, движи се, при което вниманието и интересът на автора са привлечени не от самите предмети и веществен свят, а от взаимоотношенията, от връзките помежду им. Тъкмо заради това – макар в сюжетите и интригите, легнали в основата на повествованието му, да не се чувства особена динамика – като цяло от „Ръж“ наднича един витален свят. Каралийчев не спира пред отделната подробност, не се терзае пред невъзможността да ни предаде всичките ѝ белези, защото за него е по-важно цялостното впечатление, цялостното обхващане на явлението, на процеса, които се намират в движение. Когато отбелязваме, че той рядко се задържа пред подробността, това съвсем не означава, че му липсват конкретни житейски познания и наблюдения. Когато е потребно в общия замисъл на творбата, той майсторски умее да го направи – свежо и картинно ни предава желания епизод. „Насреща градина от сливи. Един клон пречупен висне безпомощно над пъртения плет. Бял път се провира в сдрача. Едно момиче с бял ръченик поема на рамо котлите и се опира о чакмака на зеленясал гиран. Черно агънце бяга край градината и жално блей“. Виждаме тук колко пестеливо и заедно с това колко живописно ни е предал епизода. Описаната сцена, зърната от прозореца на влака само за няколко мига, е реализирана от автора само благодарение на дълбоките му познания на този бит, който е част от битието на самия автор.

От друга страна, в изобразителния маниер на Каралийчев опоетизирането на природата и героите е предпоставка, за да може да изяви той силата си на белетрист. Но опоетизирането

не е застинала категория, изкуствено привнесена отвън, запоена с културни и книжни асоциации. Тя се разгръща ведно с динамиката на чувството, съпровожда неотклонно лирическата живопис в отделните творби.

В първата книга на А. Каралийчев следователно романтиката на миналото естествено прелива в романтиката на настоящето. И техният синтез е опоетизирането на живота. Тук, в това своеобразно преливане на миналото с настоящето, трябва да търсим и още едно обяснение за индиректното общуване в изобразяване на септемврийското събитие. В спомена за тях чувството му не е само национално, а в него ясно се долавят и социални елементи. И тъкмо в преливането на двете съставки споменът за въстанието получава легендарни измерения. На пръв поглед, лишено от жизнена и историческа конкретност, неговото изображение като че ли губи от силата си на внушение. Но това е само на пръв поглед – защото авторът постига целта си с пофини средства: той провокира у читателите моралната оценка за събитието и героите, като предварително ни ангажира емоционално. Неслучайно почти във всеки разказ възторженото опиянение внезапно се сменя от болката и спомените за погрома, за окървавените стърнища и опожарени села.

Такива са в най-общи линии характерните особености в поетиката на сборника разкази „Ръж“ от периода, когато авторът беше активен сътрудник на сп. „Нов път“.

Новите изстъпления на фашистите от април 1925 г. внесоха смущение, разколебаха една част от интелигенцията в идеалите на борбата. Не издържа на новите пристъпи на белия терор и Ангел Каралийчев. В една автобиографична бележка той пише за това време: „След вартоломеевските кланета и вакханалиите на българския фашизъм някои от представителите на нашата млада прогресивна литература се стъписаха. Аз бях в техните редове...“ След като напуска списанието на Георги Бакалов той признава, че е останал без „идеали, без вяра в светлата звезда на своя народ, с обезценени ценности“. Ето защо преминаването му към „Златорог“ и отдръпването от революционната борба не можеха да не се отразят върху творчеството му. Още първият сборник след „Ръж“ – „Имане“ (1927), показва промяната в социалното съдържание на творбите. Вярно е, че като интонация и стилистика в него намираме същото звучене, същата стилистика, писателското майсторство на Каралийчев е укрепнало, той белетризува с повече сигурност, но въпреки това светът в книгата е друг, променен е съществено.

Изтъкнахме предразположението на автора към фолклорното и митологичното – като мотиви и интонации – при разработката на белетристичните сюжети. Посочихме неговата способност да анимализира природата и околния свят, който заобикаля герои-

те му. В „Имане“, а малко по-късно и в другия сборник – „Лъжовен свят“ от 1932 г., горните предразположения се развиват вече до степен на доминанта, която дава облика на белетристиката му. Светът в разказите му почти изцяло се потопява във фолклорно-приказното, населява се от змейове, слепи гъдулари, от дюлгери, от странници, които се готвят да видят Божи гроб, от керванджии и т.н. Сякаш целият персонаж на песенния фолклор се е прехвърлил тук; сякаш писателят окончателно е прекъснал връзките си със социалната и политическата действителност, която го е заобикаляла. Но ако трезво се погледне на промяната в „Имане“ и „Лъжовен свят“, ще се види, че симптомите за нея съществуват още в първата му книга. Потапянето в света на фолклора и селския бит, вярвания, легенди, митове беше в известна степен наследствено предопределено от средата, в която се беше родил и оформил като личност. Всъщност промяната възстанови равновесието между изискванията на таланта му с неоформените все още социални и политически възгледи на 18-годишния младеж. Никой в нашата литература преди и след него не е носил в себе си така органически, така колоритно способността да мисли с категориите и символите на фолклора, не е носил атмосферата и поетиката на народната душа. В този смисъл отдръпването от революционното движение нанесе най-малко „духовни рани“ в развитието му като писател, предостави му възможност да се възвърне към изконните предразположения и вродени качества на таланта си. Неслучайно Каралийчев преживя психологически прелома най-леко, без тежките душевни драми и психологически травми на един Разцветников или Фурнаджиев. Той не стигна до дъното на отчаянието, до бездните на песимизма и тоталното отричане на всякакъв смисъл в живота. Не, такова нещо творчеството му не познава, защото в него живееше самочувствието на народния певец, който дири и намира упование и смисъл в народа си, за когото пее и на когото посвещава песните си.

Самочувствието на Каралийчев от тези години не е лишено от основание. Във фокуса на разказите му са български национални характери, битови ситуации, дето са изкристализирали същностни черти от многовековната народна орис и психология. Като народния певец Каралийчев владее вълшебството да разказва сладко, да увлича не само със съдържанието на разказаното, но и в немалка степен с красотата на словото като слово. Той владее магията на словесните звукове, стихийно се докосва до скритата сладост, която носи всяка дума в мелодиката на народната реч. Много по-късно сам ще разкаже характерен епизод: „Имаше в нашето село Стражица един връстник на баща ми, дядо Иван му викаха. Та той прочел нещо във

вестника за мен – хвалел ме някой като писател. Но като си отидох аз след време на село и се заприказвахме, той изведнаж ми казва: „Абе, Ангеле, ние четем по вестниците за тебе, мислим си кой знае какъв човек си станал, а то ти си приказваш съвсем като нас, съвсем просто!“. Много се смях тогава, но ми беше радостно, доволен бях. Защото като писател винаги точно такъв „комплимент“ съм очаквал с искрено желание...“ (3, 75) Признанието не е без значение: очевидно с течение на времето той осмисля мястото на народните елементи в авторския си почерк и очаква да получи признанието на народа.

В „Имане“ и „Лъжовен свят“ Каралийчев създава герои, колкото изчистени откъм психологическа раздвоеност, от структурни усложненості, толкова стилизирани и ясни, добри като божи човеци, простодушни, с природни представи за живота, с оная детска наивност, която срещаме у народния човек. Техните малки мечти и поетически мечтания обикновено рухват при първото си съприкосновение с грубата действителност. И сега обаче авторът остава верен на своя променен подход към социалната действителност – героите му не протестират, не се бунтуват, не трансформират разочарованието си от несполуките в омраза, в желание за разправа. Не, те просто притаяват в себе си болката и обидата от неосъществените си малки мечти и желания и по тоя начин душевните им рани се превръщат в косвено обвинение срещу обществото, което безпричинно ги е оскърбило, потъпкало е обикновените им човешки радости и мечти. В тяхната тиха болка кърви чувството за потъпканата хуманност, за човешко достойнство. И по тая линия творчеството на Каралийчев и в „Имане“, и в „Лъжовен свят“ продължава индиректната си връзка с действителността и косвената си критика срещу него. Дядо Божил пази като светиня, като упование в живота си едно златно лъвче, останало му единствен спомен от четата на капитан дядо Никола. Той няма нищо по-ценно в живота и след големи душевни терзания решава да го предложи на златаря в града. В света, дето всичко се измерва с пари и злато, изведнъж лъвчето на дядо Божил „не струва пукнато петаче“. Студено и безчовечно златарят го отпраща с думите: „Защо не попита в село някой човек, дето е виждал злато през живота си“. И дядо Божил не може да понесе развенчаването на неговите идеали, обезценяването преди всичко на нравствените стойности и ценности, с които е живял и за които се е борил. И предпочита смъртта. Снежната виелица го затрупва на път за селото.

Героите от разказите „Към божия гроб“, „Дядо Груйчо от Върбовка“, „Слепият гъдулар“ имат нещо общо помежду си. Всеки от тях живее с някаква малка мечта – дядо Минчо Крайния продава единствения си приятел на старини – магарето Сив-

чо, дядо Божил – златното лъвче, дядо Илийко е измамен и не може да осъществи мечтата си да иде на Божия гроб – всеки от тях носи обидата, нанесена от другите. Те са трогателни в своята безпомощност, оскърбени от живота, който ги лишава от скромните им мечти. Цели две лета тича по горите дядо Илийко да сбира гъби и ги продава по селата. Той има една мечта – Божи гроб. И когато вече е тръгнал с магарето, един просяк му го открадва. Авторът завършва разказа: „Втори път през живота си дядо Илийко остана слисан и стоя на брега до полунощ. Когато керванджийката се окъпа в дълбоката река, старецът тръгна назад към своето родно село. За нищо не му беше мъчно, само звънчето с райския глас не можеше да прежали“. Още по-страшна е драмата на слепия Тилилей гъдуларя. Когато градушката унищожава берекета на селото, изпочупва клоните на дърветата, убива птичките, той не вижда всичко това и засвирва ръченица. Тогава селяните му счупват гъдулката и го нахокват. Гъдуларят хвърля на мегдана дребните пари, които са му давали за неговите песни, и си тръгва: „С тежко наранено сърце – пише авторът – Талей гъдуларят я напусна и без гъдулката потъна в оная тъмнина, от която беше дошъл преди пет години“.

Но това са част от неговите герои, населили творческия му свят след 1925 г. В една друга група разкази се подвизават герои, обладани от съзидателната и рушителната сила на любовта. Тя е източник на светли възмогвания и причина за тяхната гибел. В художествената интерпретация на Каралийчев това чувство носи някаква съдбовна предопределеност, белязано е със знака на Провидението. Може би най-типични представители на тая група разкази са „Росенският камен мост“, „Молба“, „Имане“, „Лъжовен свят“. Във всеки от тях кърви раната на една неосъществена любов, на една драма, която понякога завършва със смърт. В „Росенският камен мост“ Каралийчев се е обърнал към народното поверие за вграждане на човешка сянка в основите на нов градеж. Манол трябва да изпълни заръката на баща си – да построи мост над Росица. В съня на Манол бащата посочва кого да вгради в основата на моста: белият орел, който мъртвият пуска, е кацнал в двора на неговата изгора Милка. Той изпълнява зловещата поръка – вгражда сянката на Милка. От този момент в развитието на сюжета настъпва драмата. Мостът е построен, но в деня на неговото освещаване, на веселбите, умира Милка. Жертвата е пренесена. Втората жертва е самият майстор, който от три години лежи болен. Последната му молба към неговата майка е да отиде на гроба на Милка и да я пита: „Три години тече Росица и мие големите камъни на моя мост, не е ли измила още греха ми. Питай я, мале, тя ще ти каже простено ли ми е“.

Разказът „Росенският камен мост“ е една от най-силните работи в прозата на Каралийчев. Силата му се крие в пълното потапяне на разказвача в света на народния творец, в сливането с народното мислене и митология, с вярването в тези митологични представи. Авторът не се отделя, не идва отвън и съзнателно в тоя свят, а го разкрива в изконната си същност, в самия себе си. Запленен и очарован, изживява го като една несъмнена реалност. Затова неговият тон е дълбоко изповеден. Още с първите си реплики ни облъхва нещо, познато ни от народната песен. Тая изповедна интонация авторът издържа докрая, без сривове и фалшиви ноти:

„– Де да зная, мале, грешен ли съм.

– Кажи, сине.

– Какво да ти кажа?

– Три години лежиш. Три лета се изнизаха като дълъг керван. Минаха под прозорчето ти. Погледнаха през него. Пяха косенцата на вишната. И тя три пъти налива чер плод. Не посегна да откъснеш. Три пъти на харманя се изправиха високи житни купи. Не ти ли беше мило за божия свят? Не ти ли се дощя да излезеш на слънце, да погледаш дръвчетата и нивята и хубавия мост?“.

Всичко – от първата до последната дума, от първия до последния образ – е в тая стилистика. Манол по своята същност е трагичен образ – макар в интригата на творбата да е залегнала любовта като изконна потребност на човешката душа, авторът не ограничава замисъла си с нея. Образът на Манол има далеч по-широк радиус на естетическо въздействие. Той се издига до символ за жертвата на твореца, която изкуството иска от него, за да създаде трайно, нужно на хората изкуство. Манол жертва най-милото, жертва своето щастие в живота и обрича себе си на същата участ. Само хора с висока етика, хора, обречени да правят добро на другите, са способни на подобни жертви, на такъв нравствен подвиг. В творчеството само истинските таланти, само богонадарените имат силата и душевна красота да поемат върху плещите си риска и отговорността за постъпките си. Манол е от тия хора, които в името и за благото на другите поемат кръста на саможертвата. В собствените си очи обаче той е извършил грях, посягайки върху чуждия живот, и това е най-тежкото изпитание, на което се подлага.

Със създаденото след 1925 г. – сборниците „Имане“ и „Лъжовен свят“ – Каралийчев трасира съвършено свой път за художествено усвояване на фолклорното богатство. В неговия подход на първо място се поставя изискването да се живее с фолклорната образност и атмосфера, да бъде тя част от духовния свят на самия писател. С една дума, той трябваше да умее да

вижда света с очите на народния певец, да го усеща с непохабената първична сетивност на природния човек. Всичко това като цяло водеше не до външно механично подражание, не до изкуствено вмъкване на отделни образи или пък неумело прилагане на фолклорни похвати в творбата, а до съвършено органично интерпретиране на жизнения материал чрез художествената сетивност на народа. Пътят, следователно, който посочи младият белетрист, не можеше да се следва, ако преди това авторът не беше се родил с такава рядка дарба.

В своя подход, съвършено оригинален и неповторен и до ден-днешен, той трябваше да разреши едно кардинално противоречие, да го надмогне, за да постигне органичност на своя стил и поетика. Фолклорното съзнание е антииндивидуално, само по себе си то е отрицание на ярката личност, то е разтваряне на отделната човешка съдба в съдбата на колектива, на народната общност. Докато модерната художническа чувствителност е немислима без наличието на ярко изваяна личност, без откъсване и налагане на собствената творческа физиономия над общността. Това е генералният проблем, който трябва да се реши от твореца, обърнал се към художественото богатство на народните умотворения. Истински надарената личност е давала своя отговор, е решавала по своему дилемата. Свой отговор даде и Каралийчев в белетристичното си творчество. Той съумя да индивидуализира фолклорните сюжети, фолклорните си герои и по такъв начин да ги издигне до равнището на съвременното художествено мислене.

С течение на времето Каралийчев се увлича в разработката и на исторически сюжети. Пише патриотични очерци или пък разказва за своите пътувания у нас и в чужбина. Пътеписите му са събрани в книгите: „Сребърна ръкойка“ (1935), „Земята на българите“ (1939), „Птичка от глина“ (1941), „Пътища далечни“ (1955). Освен отделни книги в много от неговите сборници с разкази са поместени и пътеписи. Историческите си работи Каралийчев е събрал в редица самостоятелни издания – „Исторически разкази“ (1939) – легенди, сказания, откъси от хроники из миналото на българския народ, „Исторически разкази и очерци“ (1954) и др.

Сред историческите му разкази заслужават да се отбележат „Мадарска легенда“, „Хан Крум и неговият кавхан“, „Самуил“. Особена прелест излъчва разказът за Мадарския конник. Авторът вдъхновено се е пренесъл няколко столетия назад, за да се превъплъти в преживяванията и вълненията на „млад момък славянин с жълта като слама коса, паднала на кичори над челото му, и две загадъчни очи, окъпани от голям творчески пламък“. По цял ден чука той камъка на скалата, а вечер над

пропастта спира ханската дъщеря – „тънко черно момиче с малки корави гърди като тракийски ябълки“. Черното момиче го замерва със ситни камъчета. Но неравна е тяхната любов, не им е било писано на двамата да живеят. Бащата обезглавява майстора, сътворил безсмъртния конник край Мадара, а неговата дъщеря се хвърля от скалите, където нейният любим е издялал в камъка мадарския конник. И легендата завършва: „Когато падна, скалата се пропука от долу до горе, а ездачът изтърва копието си... Тая нощ над Мадара ще се вестят две души: душата на майстора и оная на ханската дъщеря. Като две звезди ще плувнат над светото мълчание“. И в историческите си разкази авторът се интересува преди всичко от съдбата на своите герои, от техните човешки желания и надежди. Вниманието му е привлечено не от победите на Омуртаг, а от чистата и всеотдайна любов между двамата млади.

Непосредствено след Девети септември Каралийчев издаде нов сборник с разкази – „Соколова нива“ (1946). Писателят се насочи към живота на българското село в един повратен и драматичен момент от неговото настояще – колективизацията. В тематиката на разказите вече е навлязъл новият бит, новата проблематика. Във всекидневието на селото са настъпили решителни промени. Колективизацията е съпроводена от мъчителни психологически изживявания у селяните в момента, когато трябва да се разделят със земята си.

Героите от „Соколова нива“ бяха уловени от писателя в момента на избор; те не са врагове на новото, те са средни или бедни селяни, които изпитваха вродена недоверчивост към новото, към онова, което не познаваха, и затова се страхуваха да не бъдат измамени. Върху основата на тия душевни колебания и боязън бяха построени и неговите разкази из живота на новото село.

Наистина в „Соколова нива“ няма да намерим творби на равнището от предишните му сборници, но, от друга страна, не бива да се забравя, че авторът беше един от първите, обърнали се с лице към съвременното българско село, към сложните и драматични процеси, които се извършваха там през първите години на народната власт. И това е една несъмнена заслуга на Каралийчев – заслугата на пионер в тая тематика.

Срещата на Каралийчев с народната приказка беше неизбежна, както и срещата му с детската литература. Когато през 1925 г. в една библиотека към Министерството на народното просвещение се появява книжката „Мечо“ от Ангел Каралийчев, едва ли някой е предполагал, че българските деца са спечелили в негово лице един от най-сладкодумните си разказвачи и от най-продуктивните детски писатели – детските му книги

надхвърлят четиридесет, без да се броят различните издания. Не е възможно тук да се изброяват те, а и не е необходимо. Достатъчно е обаче да се назоват заглавията на онези, с които са раснали и ще продължават да растат цели поколения деца – „Чудната свирка“ (1926), „Приказен свят“, „Край огнището“, „Дядовата броеница“, „Чудната птичка“, „Ането“, „Тошко Африкански“, „Житената питка“, „Български народни приказки“ в десетки издания, „Трима братя и златната ябълка“ и др.

Може би неосъществената обич по своя собствена рожба се реализира тъкмо в тия прекрасни поетични разкази, събрали в себе си народната хуманност и мъдрост, звънтящи с чистия си и мелодичен език. Приказките и разказите на Каралийчев за деца са една истинска енциклопедия за всяко българско дете, по страниците на която то се учи на звучен и изразителен български език. И не само на език учат те, а и на всички добродетели, които нашият народ в течение на многовековното си съществование е формирал като национални качества – трудолюбие, човечност, честност, стремеж към красивото, храброст, чувство за колективност, висока етичност, изтънчен усет за красотата в природата и животните, обич към родната земя.

Ангел Каралийчев се включи в нашата литература в началото на двадесетте години. Той беше един от четворката при „Нов път“ – Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Г. Цанев. В много отношения Каралийчев споделя съдбата на своите съратници – като тях започва от страниците на „Нов път“, като тях свърза първата си книга, сборника „Ръж“, със събитията от Септември 1923 г. И накрая – като тях след априлските бури, извили се след атентата в църквата „Свети Крал“, се стъписа и се оттегли от обществената борба, започна сътрудничество в сп. „Златорог“. И тук се появява съществената разлика – той не преживя драма или пък поне в своето творчество не остави художествени документи за нея. Едно обаче беше безусловно вярно – след „Ръж“ в неговата проза затихнаха поривите на откритите социални ангажименти. От лична и творческа драма навярно го спаси органичната му връзка с народа, с неговата виталност и издръжливост, с непресекващия му оптимизъм и вяра в доброто.

Ангел Каралийчев си извоюва свое място в нашата белетристика – оригинално, неповторимо. А като разказвач и сладкодумник има може би само един писател преди него – Йордан Йовков. Той откри за нас не само лексикалното богатство и красота на българската реч, но и нейната звучност, нейната неподражаема мелодика и сладост. Даже само това да беше сторил – мястото му в националната ни литература би било извоювано.

СТОЯН ЗАГОРЧИНОВ

(03.XII.1889–31.I.1969)

Ако Септемврийското въстание от 1923-а и последвалите го Априлски събития пробудиха инстинкта за самосъхранение на нацията, намерили отражение в лириката на Багряна, същите политически катаклизми се трансформираха по особен начин в творчеството на Ст. Загорчинов. В повестите и романите на този забележителен художествен тълкувател на националната ни история преживяното през двайсетте години го застави да се потопи в далечното историческо минало на народа ни и там да потърси аналог и обяснение. Обръщайки се към XIV в. – век на катастрофални за българската държава смутове и вълнения, завършили с гибелта на Второто българско царство и падането на страната под турско робство, – писателят се постара да осмисли съвременните му събития чрез една твърде прозрачна аналогия: направи опит да извлече корените и причините за станалото през 20-те години на миналия век не само и не единствено от конкретните политически фактори и условия, но и във връзка с наследения исторически опит. Сътвореното от Загорчинов през 20-те и 30-те години на XX век е по същество едно мъдро художествено тълкуване на родната история, подбудено от събитията, на които писателят беше свидетел и съвременник.

В „Легенда за света София“ авторът е възкресил от няколко най-общи указания една жива действителност, изписана с найразнообразни багри и обилен блясък, цял свят от живи хора с конкретни съдби, хора от плът и кръв. Затова след излизането на повестта литературната ни общественост заговаря за едно рядко дарование с по-особено предназначение – историята. В неговите творчески намерения и цел художествената реставрация е само част от задачата, която си поставя; другата – и тя именно е съществената – се състои в осмислянето на далечната историческа действителност, в проникване и разкриване на социалните и духовните закономерности, които се кръстосват и

определят съдбите на хората. И тъкмо в комплексното разбиране на творческата задача се заключава и едно от главните условия за авторовата сполука. Дъщерята на византийския император Юстин II е възпитана още от малка в духа на християнската религия и мистика. От дългото четене на жития за жени мъченици София заживява с идеята да посвети своя млад живот на Христовата вяра. Нейната драма е дълбоко лична и същевременно е драма, характерна за епохата: София се влюбва в славянина Хилвуд, който е езичник. При това е водач на един народ, от векове воюващ с Византия. В „Легенда за света София" Загорчинов решава върху исторически материал и обстановка общочовешки проблеми, възникнали от духовните и политическите потребности на средновековието. Сблъсъкът между езическото и християнското съзнание се превръща в предпоставка за задълбочени анализи и обобщения не само и не толкова върху онази епоха на ранното християнство по нашите земи, но и за изследване на два типа съзнание и начин на мислене сами за себе си и в съприкосновението им.

Истинските си възможности като исторически романист писателят разкрива обаче в трилогията „Ден последен" (1926–1931). Неслучайно тогавашната критика без уговорки, ясно и категорично я обяви за „най-хубавия исторически роман у нас" (2, 243). Авторът е съумял да намери значителни събития в миналото на народа и в тях да открие ярки и стойностни личности. Романът прави впечатление с всестранната осведоменост и професионална подготовка на автора върху XIV в. – епохата, в която действат героите. Богатата и ярка картина на средновековния бит е рожба не на самоцелно и безпочвено фантазиране, а плод на задълбочено запознаване с паметниците и историческите извори.

След „Ден последен" Загорчинов написа 3 пиеси – „Първата сълза на Дон Жуан", „Ръка Илиева" и „Байрактарят", и два романа – „Празник в Бояна" и „Ивайло".

„Празник в Бояна" е единствен засега в нашата литература: вдъхновен размисъл на писателя за съдбата на новаторите в изкуството. Загорчинов издаде и един том – „Бразди" – очерци, статии, импресии, фрагменти, литературни портрети и спомени.

В епохи на революционен подем и упадък, на величествени изгреви и трагични заници единствената повеля на художника е сливането с народната участ и въжделения – единственото, което може да го постави в крак с потребностите на времето и да му осигури надеждна адвокатура пред бъдещето.

Първоначалното заглавие на трилогията е „Ден последен – ден господен". Сегашното заглавие се появява за първи път в

изданието от 1949 г. Авторът определя така историческото време, в което се разгъва сюжетното действие: „Романът „Ден последен“ изобразява времето на цар Йоана-Александра до Димотишката битка (1352) и преминаването на Дарданелите – Великият брод – от турците (1354) – оня къс от време, който в известно отношение е последен ден на нашия свободен живот преди турското робство“ (1, 20). Романът се състои от три части – „Отроци“, „Иноци“ и „Юнаци“. Мястото на действието е цяла България.

В „Отроци“ (отрок е зависим от болярина селянин в средновековна България) писателят ни въвежда в обстановката и събитията, които събират героите му в една местност. Събитието е тежка царска сватба... – женят се десетгодишната дъщеря на византийския император Андроник, Мария, и Михаил-Асен, син на българския цар Йоан-Александър. В гората гори голям огън, който сочи мястото, където разбойниците ще се срещнат. Една група, в която е Събо, вече е пристигнала. Тук Събо и Райко се срещат, а не след дълго довеждат и Теодосий, брат на Елена и син на болярина Петър. Момчил е замислил да отвлече дъщерята на болярина от царската сватба. За целта му е необходим Събо, който ще разиграва мечка пред сватбарите. Теодосий е тръгнал да отиде при Григорий в Парорийската пустиня, но по пътя е пленен от хората на Момчил. Момчил е заръчал на своите хора да хванат език, за да се ориентира в намеренията на сватбарите и уточни подробностите в своя план. В малкото село Чуйпетльово пристига с дружината си Момчил. Тук той се среща с най-мъдрия и оправен жител на селото, Обрад. От разговорите, които се водят с участието и на Момчил, става ясно, че селяните не искат да плащат данъци на болярите и че такива няма в Чуйпетльово. В хижата на Обрад става срещата между Момчил и болярина Воислав. Той е изпратен от царица Неда и Стефан Шишман с предложение да му помогне да си възвърне престола в Търново. Момчил категорично отказва: „Не ми е по сърце царски човек да ставам. Нито чашник ще бъда добър – да подавам на царя виното, – нито протокелиот – да дипля багрениците и свилените ризи. Ако ми се поиска да стана нещо друго, ей го тоя меч, ей я тая десница!“. На раздяла с болярина Момчил му поисква шлема и плаща. Царската сватба се установява в станяницата на Големия изкоп. Тук пиршествата продължават. Момчил е възложил на своя побратим Събо, преоблечен като мечкар, да изведе извън стените на станяницата Елена. Събо наистина успява да я изведе и

Момчил заедно с дружината си я отвлича. В момента обаче, когато прехвърлят Елена на коня на Момчил, тя извиква за помощ, стражите откриват стрелба с лъкове и Събо е ранен. В предсмъртния си час той заклева Момчил да основе царство в Родопа без отроци и без боляри. Елена е отведена в манастир при сестрата на Момчил Ефросина. Тук двете жени се опознават и обикват. Ефросина изповядва греха си пред Сесимира, майката на Елена и Теодосий. Както е обещал, Момчил наистина идва в манастира. Тук се разиграва една драматична сцена между Момчил, Елена и Ефросина. Сестра му изповядва греха си пред майката на Елена и го моли да не насилва волята на болярката, моли го да я остави сама да реши дали да стане негова невеста. В изблик на гняв войводата със саблен удар прерязва лозницата, до която преди малко се е облягала Елена. Първата част завършва с главата „Към Парория", в която се начева пътуването на Теодосий към Парория.

Втората част на ромата е озаглавена „Иноци", което означава монах, калугер. В нея е проследен пътят на Теодосий до местността Парория в Странджа, отдалечена от света и земните суети. Падне ли сняг, тя става непроходима и необитаема. По пътя Теодосий среща двама въглищари, от които научава, че хусарите са отвлекли сестра му Елена. Добророман го посреща гостоприемно, нахранва го с риба и го отвежда в Парорийската обител. Тя не прилича на нито една от тези, които Теодосий е видял. Тук най-после неговото голямо желание да се срещне с отец Григорий Синаит се сбъдва. Монахът е основоположник, практик и теоретик на исихазма, религиозно движение, получило широко разпространение през XIV в. във Византия и на Балканите. В беседите, които води с отец Григорий, Теодосий си изяснява основните моменти от неговото учение за „умната молитва" като единствено средство за съприкосновение на човека с Бога. По заръка на Григорий братът на Елена трябва да се върне в Търново с молба пред царя да се съгради една кула и да се огради манастирът със стена. И той потегля за столицата. На влизане в Търново Теодосий среща другар от детинството, сега кастрофилакт Костадин, син на протоспатора Симеон. Тая вечер по царска заповед е забранено влизането и излизането от града, защото еврейката Сара, по която Йоан-Александър е полудял, се покръства. След като приема тя християнската вяра, царят ще мине под венчило с нея и в „царско достойнство" ще я възвеличи. Но Теодосий е тръгнал да търси сестра си Елена. Открива я в църквата при

сестра Ксения. Той споделя с нея, че всичко тук, което е поискал за манастира, царят му е дал. „Ще зарадвам отца Григория и братята“ – казва ѝ той. Като любещ и грижлив брат Теодосий се безпокои за съдбата на Елена. Макар мислите му да са изцяло отдадени на църквата, той все пак е свързан със земните дела. Обезпокоен за бъдещето ѝ, заговаря за нейното омъжване и споменава името на болярина Драгшан. Тогава Елена му разкрива кой се крие зад това име. И му признава, че обича Момчил. Братът успокоява изтерзаната си сестра с думите: „Кой знае не ти ли е дал той тая сърдечна мъка за добро? И себе си да смириш, и сърцето на хусарина да преобърнеш в правия път“. След този разговор Елена и Теодосий се отправят към бащиния си дом.

Третата част на романа – „Юнаци“, ни връща към Момчил и неговата дружина. В Родопа той събира две хиляди души. Райко се е върнал с известно закъснение от едно пътуване, заръчано му от войводата. Когато наближава стана, той вижда Момчил заобиколен от четирима души – Войхна, Нисто, сърбина Саздан и Раденко от Милопусти. Пратеникът се колебае и не може да реши дали да признае защо се е забавил, или пък да му изприкаже приказките, които си е натъкмил. Войводата го пита видял ли е гроба на Събо и изровили ли са парите, завещани на дружината от Събо. След това хусарите ведно със своите предводители започват да обсъждат кои са враговете, срещу които Момчил трябва да ги поведе. Той обаче им предлага друга възможност: „Ех, братя мои, юнаци и соколи мои, не болярски кули и болярски бащини искам сега да горите, а ще ми се да ви водя в това царство без цар, без боляри и без отроци, де волно и свободно ще е на човешката душа“. След което хусарите и техните предводители се кълнат във вярност до гроб на Момчил. Славата на Момчил като добър воин и политик бързо се разнася из страната. При него идват пратеници от Византия, от Кантакузин... Но той не престава да мисли за Елена и сестра си. Богомилът Богдан му донася вести за тях, разказва му колко тъгува Елена за него. След няколко сражения, спечелени от хусарите на Момчил, най-после двамата се срещат, изстрадали истината, че не могат един без друг. Изпращайки Игрил със заръка да се настани в Търново в бащината ѝ къща, Елена му казва: „А пък аз вече не ще се върна в Търново. Момчилова жена ще стана пред бога и пред хората до гроб. Дето бъде той, и аз ще съм с него“. Момчил е вече родопски деспот. Игрил от Търново му праща дарове и му напомня за техния разговор за опасността от агарянците. Ца-

рят в Търново му опрощава всички по-раншни беди, сторени на царските хора, и му предлага да ударят Умурбег. В същото време пристига Добромир с вестта, че в кумуцена се събират войски на Умурбег и на Кантакузин. Решението е взето. Момчил ще даде решителен отпор на съюзените врагове. Преди да поведе войниците си, той отива да се прости с Елена и детето им в люлка. В този миг Елена разкрива истинските качества на характера си, доказва, че е била достойна съпруга на една голяма историческа личност. На раздяла тя му казва: „Върви, Момчиле, върви, не ща аз да те спра – рече бавно, – юнак и воин съм взела, не страхливец домосед!“.

Момчил загива в битката със смърт, достойна за юнак и герой. Романът завършва с появата на един съвършено бял елен. Той носи зла поличба: „И сякаш – пише авторът – еленът бе отнесъл със себе си последния слънчев лъч – нощта падна изведнаж“.

Когато писателят се заема с романа, за него е пределно ясно, че ще възсъздаде една широка и пълнокръвна панорама на десетилетията преди падането на България под турско робство. В социалния разрез на персонажите срещаме представителите на трите основни съсловия в страната по това време – боляри, духовенство и народната маса: отроци, парици, хусари, иноци и др. Чрез образите на различните герои, произхождащи от тези три съсловия, писателят прави не само точна характеристика на социалното им положение, но също така вещо и проникновено е надникнал в техния духовен живот, начин на мислене, представи и оценки по главните въпроси на епохата. За него историческият роман съвсем не е археология или популярен коментар на историята, а далеч по-сложно и по-отговорно дело. Затова той съвсем закономерно се издига до общочовешки обобщения и синтези. В сюжетната и идейната проблематика на романа се открояват две основни линии: едната е свързана с факти из живота на Момчил, отрок по социален произход, но избягал от своя господар и станал деспот на Родопа. С неговата съдба са свързани още съдбите на цяла редица лица – болярската дъщеря Елена, на сестра му Ефросина, на побратимите му Събо, Райко и др. В тази линия намират място и социалните мечти на героя, неговите намерения и желания да отвоюва от гърци и турци за своето деспотство едно по-справедливо обществено устройство. Идеята за царство без царе и боляри е за първи път изречена от Събо в предсмъртния му час. Това е върхът, до който се издигат социалните мечтания на Момчил.

Възгледи, утопични за времето, но от това в никакъв случай не стават по-малко привлекателни за средновековния човек.

Втората линия е свързана с друг централен образ – Теодосий. Син на същия този болярин Петър, баща на Елена, той не оправдава надеждите и амбициите на бащата, който му готви военна кариера. Между двамата избухва конфликт, завършил с разрив – Теодосий напуща бащиния си дом и се посвещава на духовна кариера. Чрез него Загорчинов навързва цяла верига лица, позволяващи ни да се потопим в духовната атмосфера на времето, да надникнем в царския двор, откъдето се осъществява управлението на българската държава. Още в самото начало, когато авторът пристъпя към работа върху романа, усеща, че на образа му липсва нещо много съществено, липсва му активността, за да осъществи мечтите си за справедлив живот на земята. Следователно още на този ранен етап Момчил и Теодосий се схващат като двуединство, като двуобразно отражение на една мисъл за България. Така върху историческата епоха и човешките съдби се гледа едновременно от два ъгъла. Този паралелен двоен ракурс позволява на писателя да обхване всестранно българската действителност от втората половина на XIV столетие, времето, в което се подкопават основите на българската държава, довело до петвековното турско владичество. Загорчинов има пълното съзнание за трудността на задачата, която си е поставил като творец и гражданин. За разлика от своите предшественици и съвременници, той съзнава още и диалектиката на своя подход към миналото. Дори в подбора на централната двойка герои – Момчил и Теодосий, този диалектически подход се налага по твърде убедителен начин. Той пръв в историческата ни романистика още през 20-те години на XX век изобрази социалното разслоение във феодалната ни държава. В романа „Ден последен“ народните маси са главният двигател на историческото развитие, а личностите, откърмени от епохата – най-ярки изразители на обществените и духовни тежнения. Ето защо романът бележи нов момент от съществуването на жанра в националната литература.

Загорчинов дойде със своя изстрадана концепция за ролята на миналото, за закономерностите, на които се подчинява и от които се ръководи.

В нашата национална литература на Стоян Загорчинов се падна отговорната мисия: да създаде творчество, неделимо от вълненията и мислите на съвременниците. Един факт, който наред с всичко останало, определи и трайността на целокупното му писателско дело в българската художествена литература.

СТЕФАН Л. КОСТОВ

(30.III.1879–27.IX.1939)

В развитието на българската комедиография творчеството на Ст. Л. Костов се намира в двустранни отношения – от една страна, то е продължение на Вазовите комедийни традиции и персонаж, конфликти и проблематика, а, от друга – е опит да се осмислят новите явления в живота и се изобразят съобразно с новите търсения в комедията. То представлява нов момент в развитието на националната ни комедиография. Много общи особености сближават творчеството на Ст. Л. Костов с популярния и у нас сръбски писател Бранислав Нушич. Една популярност, която в немалка степен се дължи на активната преводаческа дейност на самия Костов. Българският писател е близък другар на Нушич и високо го цени като комедиограф и прозаик. Свидетелство за тази оценка са преводите му, които запознават нашата литературна общественост с хумориста Бранислав Нушич.

Ст. Л. Костов прави първите си опити в областта на комедията още в най-ранна възраст. Първата му завършена комедия е „Мъжемразка“. Тя е създадена около 1910 г. Две години по-късно Народният театър я поставя на своята сцена под заглавието „Андрофоба“. Но включването ѝ в репертоара на театъра не става гладко и без отрицателни оценки, при това не на кой да е, а на артистичния секретар Яворов. Аналогична е съдбата и на пиесата „Министърът Големанов“, представена в един конкурс през 1920 г. Този път рецензентът е Боян Пенев. Той отхвърля пиесата, като изтъква редица нейни съществени недостатъци, но заедно с това отделя творбата на Костов от останалите. „Нека се изповядвам – пише Б. Пенев – все пак, че като настоявам пред артистичния комитет за отхвърлянето на тия четири пиеси, малко ми е съвестно за „Министър Големанов“, защото Народният театър има в репертоара си няколко пиеси, които съвсем не отстъпват на тази комедия по литературни и сценични несъвършенства“.

Комедийното творчество на Костов обема 13 многоактни* комедии и три едноактни – „От много ум“, „Женско царство“ и „Държавните липи“, излезли през 1931 г.

Освен тия комедии Ст. Л. Костов е автор и на един сборник с разкази – „Царска сватба“ (1936), както и на няколко драматизации на народни приказки за куклен театър. Превел е на български „Укротяването на опърничевата“ от Шекспир, „Общинско дете“, „Божествена комедия“ и „Опечалена фамилия“ от Бранислав Нушич и др. До нас е стигнала и една пиеса в ръкопис със заглавие „Пред изгрев слънце“. Макар и непечатана, пиесата е играна през 1921 г. в „Свободния театър“, ръководен от артиста П. К. Стойчев. Представянето ѝ е било забранено по нареждане на двореца и не без участието на самия Борис, който е бил дъновист. А пиесата е едно изобличение на дъновизма, разпространен по това време сред редица културни деятели.

Тематичният кръг в комедийното творчество на Костов не е особено богат и разнообразен. Неговото внимание обикновено е привлечено от политическите нрави и личности или пък от бита и нравите на българското село и провинциалния град. Но несъмнено най-сериозни са сполуките на комедиографа в областта на политическата комедия.

В „Големанов“, „Новото пристанище“ и „Комедия без име“ авторът ни въвежда в света на политическите комбинации, отношения, игри, за да ни представи тази действителност в цялата ѝ бруталност, демагогия и безогледен кариеризъм. Политическата принадлежност за героите на Костов е преди всичко средство за лично облагодетелстване, за материално преуспяване, за осъществяване на кариеристични цели. С безпощадна правдивост Костов смъква маската на буржоазната демагогия и показва, че в политическите борби лидерите и редовите членове на буржоазните партии не се ръководят от никакви идейни подбуди и съображения, от никакви принципи, а само от личната си изгода. Или, както се изразява бай Ганьо – от келепира. Един от героите – Лапарски в „Комедия без име“, по следния начин формулира тази истина: „Знайте, никоя партия не е гладувала на власт, и нашата няма да гладува“. След като партията е спечелила изборите – първата грижа на нейните функционери и депутати е да настанят на доходни длъжности своите симпатизанти и избиратели. Те не се спират пред нищо. В „Новото пристанище“ например Буков от кабинета на министъра се обажда по телефона на директора на железниците и разговаря по следния начин с него: „Как да не може, как да

не може?... Вие сте чудни хора!... Много просто... уволнявате сегашният и назначавате моя човек... Той е наш човек, честен и почтен". После разговаря с министерството на финансите за назначаването на акцизен стражар и когато му отговарят, че заповедта все още не е подписана, той казва: „Колко време съм изгубил да ви търся да ви питам да ви подсещам и пр., и пр.... Аз, коджамити депутат, лидер... Какво остава до другите простосмъртни – няма какво за извинение... Бавно, бавно върви нашата държавна машина, не е на добре... Факт! Сбогом!".

Друг герой на Костов от „Комедия без име" заявява: „Ценз за безпартийните службогонци, които цял живот засядат на държавната трапеза. Какъв ценз за нас, политици и общественици, които, докато сме на власт само, ще заемем някоя служба, колкото да си починем и съберем сили за нова опозиция..."

Дошли веднъж на власт, новите управници изоставят всякаква демагогия с принципи и започват най-брутално да ограбват държавната хазна и облагодетелстват своите съпартизани. Те дори не изпитват потребността да се прикриват – всичко се върши открито, цинично. Така например, когато министърът Кочев назначава протеже на депутата Буков от „Новото пристанище", той казва: „Никаква работа... Само в края на месеца едно малко безпокойство за заплатата".

Костов до дъно е прозрял, до основи е разголил хищническия морал на тези управници, в чиито ръце е поверена съдбата на държавата. Ето защо когато трябва да ги характеризира, той не им спестява нито една отрицателна черта, нито една подлост. В тази област неговата художническа принципност не знае никакви компромиси. Големанов е готов например да разцепи партията, ако не стане министър.

Силата на изобличението обаче расте още повече, когато Костов се прехвърли в сферата на личния морал на героите си. И тук действителността му дава материал за сатира, за зла ирония и зъл смях. Големанов и Лапарски се препоръчват пред обществото като идеалисти, безкористни патриоти, като жертви на обществените интереси. Докато всъщност истината е тъкмо обратната – не те са жертви на народа и народните интереси, а народа и народните интереси те принасят в жертва заради личното си обогатяване и благополучие. Но в техните уста съотношенията са коренно променени: „Не, тъй партия не се води – казва Големанов. – Тук хората пари харчат, време губят, спокойствие жертвуват, туй се казва богатство за благото на народа залагат – не, те настрана!".

Както виждате, именно в областта на политическите нрави сполуките на комедиографа достигат своя връх. Тук Костов е в стихията си, тук разгръща най-пълно възможностите си на комедиен автор и страстен изобличител.

В комедията „Вражалец“ – една от най-добрите, се осмива страстта за забогатяване, която страст прави хората неузнаваеми. Лишава ги от здрав разум, освобождава ги от всякакви морални задръжки и по този начин ги прави престъпници, донася нещастия и изпитни за техните близки. Така във „Вражалец“ попът и кметът, а след тях и останалите селяни, само при мисълта, че могат бързо и лесно да забогатеят, са готови да станат фалшификатори. В „Златната мина“ Хаджиев, преди още да е открил златото, започва да се самоизживява като милионер. Безразсъдно той променя начина на живот на цялото семейство, за да завърши накрая с пълна катастрофа.

В „Скакалци“ Костов е осмял продажността и подкупничеството на държавните чиновници и ревизори. Проданов е принуден да се съобразява с капризите на комисиите, които идат като скакалци в неговата фабрика, защото, от друга страна, те пък си затварят очите за дефектите в продукцията, която купуват за държавата. Той ги храни, пои, дава им подкупи, които поставя в пликове в джобовете на палтата им. Когато по погрешка Яначков взема палтото на председателя на комисията и той не намира плика с парите, веднага заплашва, че ако траверсите, които комисията закупува, не отговарят на поемните условия, тя ще си каже думата, т.е. няма да ги закупи. Това разбира веднага фабрикантът Проданов, затова бърза да поправи грешката. След като Лисичков намира плика с пари, той запява друга песен: „Чудесни траверси, госпожо!... Такива траверси доставяше и баща му. Казвам там на колегите: със затворени очи приемайте всичко в тази фабрика и не се бойте – няма измама, няма хитрина“. Яначков, Лисичков и Проданов са герои, прозрели истините за скритите пружини, управляващи отношенията в държавата. Подкупът, угодничеството пред хората, от които зависи материалното им благополучие – ето разковничето на успеха в това общество. Затова Проданов непрекъснато трябва да обяснява на своята жена Бистра защо се подлага на такива унижения, защо угодничи пред тия парвенюта.

В комедиите „Морска болест“ и „Чл. 223“ Костов надниква в моралните взаимоотношения на своите герои. Картината, която ни рисува, никак не е утешителна. И тук той вижда низост, аморализъм, готовност с всички средства, даже като се жертва

семейната чест, любовта, да се натрупа богатство. Пред парите и за парите неговите герои не се спират пред нищо и няма нещо, което да не са готови да жертват заради тях. Василкова от „Морска болест“ например заедно с мъжа си изготвя план как да съблазни богаташа Гендов и да бъде той заловен от нейния съпруг. Когато се хваща в клопката, нейният съпруг се явява с пистолет в ръка и иска от Гендов един милион лева като обезщетение за погазване на семейната му чест. И тъкмо в хода на пазарлъците между двамата Костов е разкрил моралното нищожество, продажността и аморализма на цялото общество.

На същия проблем е посветена и другата комедия – „Чл. 223“. Този път родителите са готови да отидат и в съда, за да докажат, че тяхната дъщеря е опозорена от Бубаров, за да го принудят да им плати голямо обезщетение. С една дума, и в тая творба той припомня, че в обществото не съществува нищо, което да не се продава, да не е продажно: любов, семейна чест, обич. Всичко вече е получило паричното си измерение. Авторът обаче не е равнодушен и индиферентен наблюдател на развалата на нравите в безбройните постъпки на героите си. Той ги рисува жалки и им се надсмива или с клокочещо негодувание изразява болката си от тяхното поведение.

За да изчерпим характеристиката на комедийната проблематика в творчеството на Ст. Л. Костов, ще трябва да отбележим и още две пиеси. А именно пиесата „Мъжемразка“. (При постановката ѝ в Народния театър тя получава заглавие „Андрофоба“ по името на главната героиня Андрофоба – от гръцкото „андрофобос“, което буквално означава страх или омраза към мъжете). В тази първа своя творба писателят изразява отношението си към жените и към техните претенции за равноправие в обществото, към идеята за еманципацията на жената. За съжаление позицията му в случая е консервативна. Според него жените не са способни, нямат никакви качества за участие в обществения живот, в управлението и решаването на обществените въпроси. Тяхното единствено предназначение е биологичното. Жената е предопределена за семейството, да бъде продължителка на човешкия род, да се грижи за възпитанието на децата и за уюта в семейното огнище. Тези консервативни схващания на автора не са нещо случайно, инцидентно, а твърде последователно прокарани и в останалите му творби. Даже в едноактната пиеса „Женско царство“, по мотив от народна приказка, е залегнала същата идея за предназначението на жената. Така например жените общественички в пиесите на Костов

са изобразени като лекомислени, занимаващи се с безполезни дела. Такава е Пъргова от „Златната мина“, която цял ден скита по дружества и заседания и е зарязала децата си. „Женското царство“ е обхванато от пълна анархия, след като по божия воля мъжете са изгубили силата си, те са натоварени с женските задължения – да стоят вкъщи и да се занимават с домакинството. Жените са сложили на главите си калпаците и са обули мъжките гащи. По цял ден заседават в кметството и обсъждат реформите, които ще въвеждат в селото. А като се върнат вкъщи, подлагат на истински терор съпрузите си. Кметицата е изгонила своя съпруг в манастир, защото иска да се омъжи за едно младо ергенче Стоенчо. Когато тя му съобщава решението си, Стоенчо се обърква и я нарича баба. Бъркотията стига своя връх вечерта, определена за годявка. Облечени като просяци, на сцената се появяват и свети Петър и свети Никола, който е измолил от Бога мъжете да загубят силата си и тя да мине у жените. След като на два пъти той яде як бой от Злата, на собствен гръб се убеждава, че жените не са способни да управляват. Затова си признава грешката и моли свети Петър да върне старото положение.

Ако в тази пиеса авторовите възгледи се реализират в един фолклорен план и сюжет, в неговата първа комедия – „Мъжемразка“, сюжетът е взет от съвременния на писателя живот. В малко провинциално градче е пристигнала ратничката на идеята за пълна женска свобода Андрофоба. Тя е увлякла жените в градеца и след като вече са учредили дружество, са се събрали да изберат ръководство. Но точно в тоя момент се проявяват според автора истинските качества на жените, тяхната неспособност да мислят социално – на заседанието жените се скарват и още преди да се е конструирало ръководството, то се разцепва. По-нататък в развитието на комедийното действие Андрофоба се очертава като един Тартюф, израсъл на родна почва. Тя е разведена и своята омраза към мъжете отреагира, като организира дружества на равноправките и разваля техните семейства. С помощта на приятеля си Иванов обаче д-р Квачков, съпругът на Елена, успява да разобличи Андрофоба. Макар пред другите жени тя да внушава идеята за получаване на пълно равноправие, за разтурване на семейството, когато д-р Квачков ѝ подсказва своето внимание към нея, Андрофоба е готова да избяга с него и да се омъжи. В края на комедията тя се оказва завършена лицемерка, неискрена и злобна подбудителка за развалянето на другите семейства. Прикрита зад красиви и патетични фрази, умело гъделичкаща сует-

ността на провинциалките, Андрофоба печели привърженически на идеята си, но в края на краищата се оказва, че тя се ръководи не от идейнически съображения, а от лични користни сметки. Изобличението ѝ в края е пълно. Елена се връща към съпруга си, а когато тълпата на малкия градец изпраща с „уха“ и „долу“ равноправката, нейните бивши последователки Елена, Ирина и Петелкова изтичват вън, за да наблюдават зрелището. По този повод един от героите изрича думите, с които завършва и пиесата: „На жени... и пак жени“. Тоест у тях е невъзможен траен интерес към обществената дейност, към идейните дисциплини. Те по природа са предназначени за друго. Консервативността на подобен възглед е толкова очевидна, че, струва ми се, не се нуждае от опровергаване. Още повече в наше време, когато жените не на думи, а на дело са равноправни участнички с мъжете във всички дейности – духовни и материални – на днешното общество.

След като очертахме по този начин проблемния периметър, в който авторът прави своите комедийни открития, изгражда образи, заплита конфликти, ще се спрем и анализираме две от най-сполучливите му комедии – „Големанов“ и „Вражалец“. Разбира се, това съвсем не означава, че комедията „Златната мина“ е по-малко сполучлива в сравнение с „Вражалец“, но несъмнено – по силата на въображението и изобретателността на автора в комедийните ситуации – тя наистина ѝ отстъпва.

Комедията „Вражалец“ (1933) е безспорно една от най-забележителните сполуки на Костов. Още повече че в нея зрелостта и талантът са успели да съчетаят в щастливо единство социално значимия проблем с находчивата и изобретателна сатира. Страстта за забогатяване, алчността прави хората неузнаваеми. Лишава ги от здрав разум, освобождава ги от всякакви морални задръжки и по такъв начин ги превръща в престъпници, причинявайки беди и нещастия на околните и техните близки. В основата на комедийното действие е залегнало щастливото хрумване на главния герой – фотографа Манчо – да се появява в две роли: като фотограф и като вражалец, който обикаля селото и предсказва бъдещето на вярващите в пророчества. Никой в селото не предполага, че вражалецът и Манчо са едно и също лице. По такъв начин е създадена подходяща атмосфера за разгръщане и осъществяване измамническата дейност на Манчо. Вражалецът предсказва на селските управници, че им е писано да забогатеят. Само при тази мисъл кметът Данко Гарванов и поп Стайко, а след тях и останалите селяни

са готови да станат фалшификатори на пари. Авторът се смее с пълно сърце над простотията и невежеството, над алчността както на селските водачи – духовни и административни, – така също и на обикновените прости селяни, засегнати от същия порок. „Вражалец“ е комедия на нравите, на изконните човешки недостатъци, уловени от автора в определен исторически момент от живота на българското село. Като комедийна структура и разплитане на конфликта, като изграждане на централните и второстепенните персонажи и най-после като драматургическа техника тя е една от най-сполучливите творби на Ст. Л. Костов.

Другата му голяма сполука несъмнено е „Големанов“. В нея Костов не рисува политическите машинации при смяната на министерски кабинети, нито борбите между отделните буржоазни партии или между водачите им при разпределение на министерствата в кабинета. Не! Това е пиеса на нравите – политическите, обществените и на отделните политически личности. Със скалпела на моралиста са разкрити неизлечимите язви, засегнали дълбоко политическия живот в страната. Тъкмо затова в творческата му задача не влиза изграждането на панорамна картина чрез сблъсъка на цели партии или обществени прослойки в управлението на страната. Костов насочва вниманието си върху отделен герой чрез проникновена характеристика и майсторско изграждане на целокупния човешки лик, той всъщност ни внушава общовалидни истини за цялото общество и времето.

Сценично комедията е осъществена за първи път на русенска сцена, но без особен успех. Едва след като с постановката се заема главният драматург на Народния театър в София Н. О. Масалитинов, творбата разкрива истинските си достойнства. От сцената на Народния театър всъщност се начева истинският път на „Големанов“ в националния комедиен репертоар. Редица театри у нас и в чужбина я поставят с голям успех. По гоя начин тя се утвърждава като явление от класически ранг. След премиерата в Белград един сръбски критик пише: „Не е олеманов български специалитет. Расте той, жив е на майка и и навсякъде под божието небе. Ала нека не ни е криво у нас като най му подхожда климатът... Никнат наистина у нас големановци като гъби след дъжд. Навсякъде ги има, по всички краища, от разни видове“. След подобни отзиви можем да си обясним защо авторът в една анкета признава, че „тази пиеса ми достави най-голяма радост“.

Действието на пиесата става в София преди войните. В първо действие се запознаваме с главните герои на комедията – Големанов и членовете на семейството му: съпругата, сина Владимир и дъщерята Вена. Дошла е делегация от родния му град, която търси помощ за откриване на новопостроеното читалище. За целта е натоварена да му поднесе благодарствен адрес. Големанов заповядва на слугата да извика всички, за да присъстват на този акт на признание и уважение към неговата личност от страна на земляците. Липсва само Владимир. Домакинът заповядва на пратеника: „Чети!“. Едва започнал, вратата се отваря и влиза Горилков, който започва да честити. Съобщава, че министър Ангелов е починал. Делегацията е преместена в коридора. Всички са оптимистично настроени и виждат своя баща и съпруг министър. Само Големанов е резервиран. Но това не му пречи да изтълкува внезапната кончина на своя конкурент като божие възмездие. След което се заема да организира осъществяването на заветната си мечта да стане министър. Изпраща жена си да поднесе съболезнованията на семейството на вдовицата. После телеграфически извиква баба Гицка да му гостува в София като „живо звено“ между него и шефката. След което идва ред на шефката. Жена му обаче му напомня, че е обещал преди време да ѝ намери един мускал розово масло. Извикват делегатите и ги пращат в хотела да донесат необходимия мускал. В това време Големанов се готви за главния удар, за атаката – да разговаря по телефона с шефката. По този повод Горилков му казва: „Като те гледам, бай Йовчо, цял Наполеон пред сражение!“. На тия думи героят скромно отговаря, че си е такъв, обича да нарежда, да заповядва, да управлява. В този момент го свързват с дома на министър-председателя. И бай Йовчо допуска една симптоматична грешка: „Ало... кой там моля?... моля... тук минис... пардон Големанов. Моля, вкъщи ли е госпожата?“. Следва един разговор между двамата, в който Големанов се изявява като истински хамелеон: той нищо не знае за кончината на министъра, искрено е опечален, ще отиде със съпругата си да поднесат съболезнованията си на вдовицата. Крайно доволен от разговора, той признава на Енчо, че големанството е в кръвта на рода му, и заключава: „Ах, защо не са живи те, да видят най-малкия Големанчо министер?“. И разхождайки се, затананиква любимата песен на Бай Ганьо: „Зелен листец, зелен листец, буково дърво...“. В това време идват делегатите с розовото масло. Правят опит да му дочетат адреса, но той най-безцеремонно ги изгонва.

Във второто действие се развихрят политическите игри около назначаването на новия министър. Срещу Големанов излиза статия и се назовава името на друг претендент за министерското кресло. Баба Гицка е пристигнала и досажда на всички в дома със своята глухота. Синът на Големанов донася вестника със статия срещу кандидатурата на баща си. Влиза самият той, силно разгневен. Горилков го приканва към спокойствие, на което Големанов отвръща, че днес кандидатите са станали вече 6. И произнася един монолог, изпълнен с упреци дори срещу „тоз, който от най-високото място оправя съдбините на отечеството". Той нахвърля няколко горчиви мисли и заръчва на Горилков да ги оформи в статия – отговор на днешната, излязла в „този дрипел", както се изразява Големанов. Инак заплашва: „...издъно ще раздрусам партията... цепя се ей! А колко ще повлека подире си?". Делегатите с адреса отново се появяват, за да бъдат изгонени отново. Идва шефката, за да изведе баба Гичка на разходка. Разговарят за разрешаване на министерската криза и очакват царската дума. Шефката остава насаме с Големанов и повежда важен разговор. Тя идва с предложение: Чавдаров, главният претендент за министерското място, е влюбен в дъщерята на Големанов – Вена. Той е готов да се откаже от претенциите си, ако бащата му съдейства и го ожени за дъщеря си. При това Чавдаров не иска никаква зестра. Този факт се оказва решаващ и Големанов дава съгласието. Шефката Илиева поздравява Големанов с днешния ден, в който той влиза в кабинета, чака се само да излезе указът, и се сдобива със зет. Баба Гицка се връща, а Илиева и Големанов излизат, за да бъде той представен на шефа и другите министри. Но преди да излезе, се връща, а съпругата му вика: „Защо се връщаш? Защо се връщаш?". А той си забравил царската табакера.

Третото действие ни въвежда в празнична обстановка в дома на Големанов – чай по случай рождения ден на Вена. Дошли са много гости, роднини, приятелки на Вена. Чавдаров разговаря с госпожа Големанова за женитбата като важен факт от живота на един ерген. Но тя погрешно изтълкува неговото желание да си намери невеста. И му предлага тяхна сродница, която е вдовица, без деца – Драгиева. Тя неотклонно следва Чавдаров, който, от своя страна, зорко следи Вена и един млад чиновник в министерството на външните работи, влюбен в нея. На празненството се появяват двамата делегати с адреса. А като гарнитура на празненството идва и баба Гицка. Влиза и Големанов, който съобщава, че е включен в листата, а шефът

е в двореца. Уговорката е да се обади след приключването на мисията му. След като е бил предвиждан за министър на просвещението, след това на търговията, в листата е предложен за министър на земеделието. Големанов вече се изживява като министър и започва да изслушва ходатайства и молби. Един от присъстващите, д-р Живков, споделя с Горилков своята тревога: „Ако не се побърка този човек, едно чудо ще бъде!“. И в този момент иде най-после ред да бъде изслушан адресът. Владимиров започва да чете текста. Всички са умилени и след като свършва четенето, ръкопляскат. Големанов подарява на читалището своя портрет като учител. Заръчва им да го уголемят и окачат на видно място в новата сграда. Големанов е уморен и се оплаква на Горилков: „Само който не е ставал министер, само той не знае каква е мъка“. В това време звъни по телефона шефът. Съобщава, че е подал оставката на кабинета. Големанов изпада в делириум и изпъжда гостите. Последната му реплика е:

„– Вън... всички вън!... Тук аз съм министер... аз съм шеф... аз съм цар!... Точка!“.

Комедията „Големанов“ не изобилства с външни конфликти, със заплетени ситуации, с поредица от грешки и недоразумения. Тя просто не е комедия на ситуациите, а на нравите. Усилията на автора са насочени към душевността на персонажите и главно към Големанов. Сама по себе си подобна творческа задача е особено трудно реализуема сценично. За сполучливото ѝ осъществяване, освен всичко друго, е необходимо отлично познаване психологията на партийния водач, политическите нрави на десетилетието, тънкостите и маневрите, хитростите и клопките, към които се прибягва в конкурентната борба. А сътворяването на верен психологически портрет е винаги по-сложно, отколкото една комедия, построена върху поредица от грешки и недоразумения, както е, да кажем, в „Комедия от грешки“ на Шекспир. Избраният подход от българския писател носи още в самия си зародиш статичността като реална заплаха. В последния вариант на комедията Костов е успял да я отстрани и психологическата характеристика на главния герой върви по линията на една стремителна градация. Възлови моменти в нея са: смъртта на министър Ангелов още в началото, телефонният разговор с шефката Илиева, излизането на статия в печата срещу кандидатурата на Големанов, посещението на Илиева в дома на Големанов, за да иска ръката на Вена за Чавдаров – най-

сериозния му съперник в борбата за министерското кресло (ако Големанов приеме предложението, неговият конкурент оттегля кандидатурата си), и др. В последното, трето, действие Костов е акцентирал върху два възлови за развитието на героя сюжетни хода. Депутация от съграждани на Големанов е дошла във връзка със завършването на сградата на новото читалище и очаква от софийския богаташ парична помощ. Скъперничеството, пресметливостта, както и у Бай Ганьо, са му дълбоко присъщи. Те са станали негова втора природа. Неслучайно, когато Илиева сватосва Чавдаров за дъщеря му Вена, Големанов е впечатлен не толкова от неравенството на този брак, колкото от факта, че Чавдаров иска Вена без всякаква зестра. И може би този аргумент, заедно с перспективата да отстрани Чавдаров като конкурент, изиграва решителната роля да даде своето съгласие. При това – без да е попитал дъщеря си и съпругата си за тяхното мнение. Втората възлова сцена е несъмнено финалната. Макар като сюжетно решение на комедийния конфликт да не е нещо ново – в „Службогонци“ Вазов използва същия похват, но съществуват известни различия. Сцената, в която Големанов научава новината от шефа за падането на кабинета, не е същинският финал. Той идва след това, когато Костов ни прави свидетели на последните превращения на неговия герой. На този удар героят не издържа и както пише Г. Цанев, изпада в полуда. С изключително майсторство Костов е нарисувал психологическия портрет на един простак, изтъкан от себичност, грандоманство, властолюбие и бруталност, който със зоологически средства се домогва до политическата власт в обществото. За силата на внушението и степента на художественото обобщение, с които е зареден този образ, свидетелства и фактът, че името става нарицателно за характеризиране на нравствени, социални и политически пороци в българското общество от двайсетте и трийсетте години на XX век. Понятието „големановщина“ ги е събрало всички вкупом в себе си.

В националната ни литература Ст. Л. Костов ще остане преди всичко с комедиите си „Големанов“, „Вражалец“ и „Златната мина“. Той не само е продължител на нашите най-добри комедийни традиции, но и отбелязва нов, по-висок етап в развитието на националната ни комедиография.

РАЧО СТОЯНОВ

(07.X.1883–12.I.1951)

Малцина писатели са били посрещани така радушно и с толкова „литературни овации“, както това е станало с дебюта на Рачо Стоянов. За първия му разказ „Човекът“ Антон Страшимиров пише възторжена статия, която излиза в три последователни подлистника на в. „Ден“. Впечатлението от тази първа публикация е толкова силно, че променя житейската съдба на автора. От Варна, където е чиновник при касовия пристав, е извикан в София в редакцията на в. „Ден“. Първоначално е коректор, а по-късно и редактор. После работи като библиотекар в Народното събрание и Българската академия на науките.

И заедно с това, като говорим за този писател, не бива да отминаваме факта, че колкото неговият дебют да е изключително щастлив, толкова по-нататъшната му литературна съдба е свързана с незаслужени огорчения и пренебрежение, нещо, което той в никакъв случай не заслужаваше. Защото Рачо Стоянов принадлежи към онази категория творци, които предявяват към себе си високи нравствени и естетически изисквания. Той не бърза да публикува завършеното произведение – след смъртта му се установи, че в архива му завършените и незавършените творби са многократно повече от публикуваните. Така или иначе обаче, за националната ни литература той остана с драмата „Майстори“ и повестта „Майка Магдалина“.

Рачо Стоянов работи в областта на поезията, прозата и драматургията. Дебютът му е свързан с разказа. И действително след „Човекът“, публикуван от Константин Величков в неговото списание „Летописи“, кн. 7, 1904 г., той помества една цяла серия от разкази – „Спасителят“, „Тиха душа“, „На готово“, „От празни мисли“, „Малката робиня“, „Първите лястовици“, „На полето“, „Самота“, „Хаджи Димко“, „Покрай пропастта“ и т.н. Героите на тези разкази са бедняци, мачкани от безмилостния живот в големия град. Характерно обаче за всички тия изяви на

белетриста е, че героите му повече преживяват вместо да действат. Ето защо в негово лице нашата психологическа проза от началото на миналия век има своя изтъкнат представител. Той предпочита да представя съдбата на малкия човек, на обикновения човек икономично, пестеливо, немногословно.

Увлечението му по идеите на социализма е оставило отпечатък и върху мотивите на някои от изброените разкази. Долавя се влияние от поетиката на Горки – „Песен за сокола", „Старицата Изергил", „Песен за буревестника". Както и влияние от прозата на Димитър Полянов.

Характерен в това отношение е разказът „Първите лястовици" – едно обобщение и същевременно възхвала на първите разпространители на социалистическите идеи сред работниците. Но несъмнено като художествено постижение сред тия творби се откроява разказът „Малката робиня". Всъщност това е повече импресия, отколкото разказ. Авторът дава пряк израз на своите вълнения и чувства към съдбата на малката пролетарка: „Без да си играла – ти знаеш да работиш, без да си се смяла – научила си се да страдаш, без да са те милвали – ти знаеш теглото... Бедна, бедна, малка робиньо...".

В края на 1909 г. писателят събира своите творби, пръснати из различни периодични издания, и ги отпечатва в самостоятелна книга – „Разкази". В сборника са включени общо 12 разказа, без творбите с ярко социално звучене, като например „Първите лястовици", „Спасителят". Този факт би могъл да се обясни с известно отдалечаване на писателя от социализма и неговата доктрина. Първата му книга се посреща радушно от писателите и критиката.

Рачо Стоянов е изкушен и от поезията. Стихове започва да пише още като ученик в габровската гимназия, а както става ясно от архива му, продължавал е да пише и до края на живота си. Самотен в личния си живот (не е могъл да създаде семейство), търси отдушник от самотата в поезията. По тази линия двамата с Н. Лилиев си приличат извънредно много. Неслучайно Лилиев му съобщава в своето писмо: „И аз като тебе не съм смогнал да разреша нито паричната, нито – което е най-страшното – душевната криза".

И в стиховете на Рачо Стоянов можем да констатираме същия процес, който наблюдаваме в разказите му. Първоначално социалните вълнения са твърде силни, но с течение на времето все повече и повече затихват, за да се превърнат по-късно в един отдушник за авторовите душевни терзания. От ранните творби заслужават внимание поместеното в цикъла „Сенки", и по-специално такива работи като „На полето", „Като войник", „В тежък ден". В последната работа мрачната картина, която

е нарисувана, по същество представлява един символ не само на тежкото душевно настроение на лирическия герой, колкото на тежката литературна действителност.

Тежък ден навъсен висне
над посърналия град.
Дъжд ли кани се да плисне
или да заудря град?

Мрачен облак тътне глухо
там над Витоша черней,
неговото черно рухо
сам-там светне и гасней.

Задух... скука... тъмно... прашно...
Тръпне всеки притаен...
Нещо иде... нещо страшно:
може би е съдний ден?

Приведеният цитат, струва ми се, илюстрира не толкоз социалните вълнения на лирическия герой, от които е обзет, но също така поетическо дарование и способността на автора за лирически откровения.

Безспорно драмата „Майстори" е произведението, с което писателят оставя трайни следи в нашата национална литература. Тя е завършена през 1922 г. и е представена на първия конкурс за поощрение на родната литература и изкуство. Но не получава награда. Четири години по-късно, по подкана на Димитър Подвързачов, който е чел пиесата, авторът я дава на драматурга на Народния театър Николай Лилиев да я прочете. Към нея проявява интерес и главният режисьор Н. О. Масалитинов. На 15 май 1927 г. артистичният съвет на театъра взема решение да открие сезона с нея. Премиерата е през септември същата година и преминава при голям успех. Наскоро след това „Майстори" излиза и като самостоятелно издание.

Какъв е сюжетът на драмата?

Мястото на действието е малък балкански градец. Тук строго се почитат еснафските закони и семейната чест. Страната все още е под турско робство. Найден и Милкана са създали щастливо семейство. Найден се е прочул като майстор резбар и от много селища го канят да украси новопостроените църкви. Но ето в града се завръща Живко, когото всички са считали за умрял, и във всекидневието на градеца започват смутове и конфликти.

Главният сблъсък става между Найден и Живко заради Милкана, която някога, много отдавна, се е врекла на Живко, че ще го чака. Но както често се случва, тя не го дочаква, а се задомява. Това е обаче само външната страна, а не същината на конфликта. За да предотвратят смутовете в градеца, майсторите се събират и решават спорът да приключи чрез облог между двамата млади резбари кой ще направи по-хубав таван в къщата на майстор Слави. Облогът се приема и те започват работа. Но тъкмо от този момент се начева истинската драма на Найден. Оказва се безсилен, без душевни импулси за творчески труд. Докато в същото време Живко е в стихията си – стреми се да докаже какво е научил в дългите години на странстване. Неговата стръв към работата рикошира у Найден – той става раздразнителен, избухлив и груб с Милкана. Подозира я в мислите си за тежки грехове. Ревността го заслепява и лишава от трезв поглед върху миналото и настоящето на Милкана. В душевното раздвоение и борба окончателно губи контрол над чувствата си и за нормално човешко поведение.

С женския си усет тя разбира твърде скоро какво се извършва в душата му. Ето защо една вечер отива при Живко, за да го моли да замине. И в този момент в стаята влиза Найден и като ги вижда двамата, стреля и убива Милкана.

„**Живко** (към Найдена): Клетнико! Какво направи ти!? За тебе беше дошла тя тука! (Над Милкана.) Мъртва, мъртва... (Загледан в лицето ѝ.) Като крилат ангел, изрязан от майсторска ръка. (Бързо става.) Сега нашият облог е свършен – и двамата ние загинахме като майстори... В нея живееше и с нея погина нашето майсторство“.

В тези финални думи всъщност е заключена основната идея на произведението – любовта е божи дар, без който не е възможно да се твори изкуство. Там, където се лее кръв, няма и не може да има изкуство. Престъплението е абсолютното му отрицание. Няма ли любов в душата на художника, произведението му ще бъде мъртво и не ще стопля душата с божествения си огън. Любовта в изображението на драматурга е велика сила, която е в състояние да преобрази човека, да го направи издръжлив, великодушен, благороден и красив. Да го дари с талант!

Благодарение на любовта си към Милкана, през дългите години на своето скитничество Живко оцелява. А когато ревността се загнездва в сърцето на Найден, дарбата му сякаш го напуска. Тогава сам признава: „Не мислете, че не работя. Работя аз, събирам късче по късче душата си, пръсната по врани

и по орли от бурята... Събирам, а все не мога да събера най-важното". А най-важното е тъкмо любовта. Тя го е напуснала и заедно с нея – и поривът да създава красота и радост за себе си и за другите.

Чрез тоя централен проблем в драмата се характеризират и участниците в любовния триъгълник – Найден, Живко и Милкана. Всеки от тях по свой начин се стреми към щастието – така, както го разбира.

За Найден щастието е в семейството, в обичта към Милкана, в продължение на делото, създадено от неговия баща, също майстор резбар. Ето защо, когато слуховете за връзката на Милкана с Живко плъзват из града, той изгубва желание и сила за работа. Като художник Найден е здраво свързан с традицията, с онова, което се развива бавно, с консервативното начало. Това именно го прави силен, поставя го в синхрон с потребностите на средата, с обществените тенденции и майсторите от резбарския еснаф.

Докато Живко е неговата пълна противоположност. Той е търсещият, новаторът, който не спира пред вече постигнатото и се стреми да продължи и усъвършенства сътвореното от другите преди него. Неслучайно, когато избухва свадата, казва на Найден:

„– Аз пък не те смятам за майстор и тук, пред еснафа, казвам: чирак си ти в занаята! Дълбаеш, както е дълбал баща ти. Всичкото ти изкуство е, че добре си усвоил майсторството на баща си. Но ти какво си постигнал със свои сили, та си вириш носа толкова високо? Чирак! Послушен чирак си ти и нищо повече!".

Тъкмо поради тия причини Живко влиза в конфликт с еснафа на резбарите. От своите странствания се завръща с нови схващания за изкуството си, защото постоянно търси и недоволства от постигнатото. А те автоматично го изправят срещу консервативно настроената среда. Живко, за разлика от Найден, е изцяло отдаден в мислите и делата си на своето изкуство. Той даже е готов да напусне градчето и Милкана, защото живее един втори живот – на изкуството.

Милкана е може би най-сложно замисленият образ в драмата. От една страна, е свързана с патриархалния морален кодекс, с традициите на дома и семейството, които са свети и неприкосновени, а, от друга, любовта ѝ към Живко все още не е угаснала. От техния сблъсък тя изгаря като комета върху мрачното патриархално небе на епохата, осветила с пламъка на благородството околните. Милкана е един от най-светлите, най-чистите образи в нашата литература.

Ето защо едва ли са най-точни определенията, давани и досега в литературната история от критиците, че „Майстори“ е битова или любовна драма. В нея са поставени и решени въпроси от морален и философски характер и по същество тя е вдъхновен апотеоз на творчеството и любовта.

И още нещо: философските и художествените проблеми са поставени и третирани в драмата в българско обкръжение, въплътени са в съдбите на български персонажи. Едно допълнително указание за силата и величината на авторовия талант. С всички изброени дотук качества „Майстори“ завинаги си извоюва място в златния фонд на оригиналната българска пиеса, в националното ни драматическо изкуство.

След близо десет години „мълчание“ Рачо Стоянов печата през 1936 г. в библиотека „Завети“ повестта „Майка Магдалина“. За нея получава наградата на БАН за 1937 г. Повестта ни отвежда отново в света на духовното, на човешките вълнения и преживявания. Авторът не заплита сложни сюжетни ходове. Не търси външната сюжетна занимателност, а спокойно и мъдро ни води по пътеката на един обикновен човешки живот. Разказва ни за драмата на една майка и жена, постигната от нещастие, стоварило ѝ непосилното бреме да отгледа и възпита сама своите дъщери – Вяра, Надежда и Любов. Една след друга чезнат радостите, стопяват се илюзиите, докато тя най-после си дава сметка, че такава е съдбата на майката. Личното нещастие, несбъднатите мечти не я озлобяват срещу дъщерите ѝ. Защото вижда как нейната съдба се изправя като призраз и пред децата ѝ. Това е единствената ѝ утеха, ако изобщо може да бъде утеха, в малкото останали дни: „Но Магдалина виждаше, че с всяка от дъщерите ѝ се повтаряше нейната история. И те бяха отдадени всецяло на децата си и на дома си и помалките кресльовци също така мислеха, че родителите им нямат свой личен живот и че дължат всичкото си внимание на тях. Магдалина се усмихваше с мъдрата усмивка на разбиращ човек, който имаше работа с неразумни“. Такава е крайната истина, до която стига героинята. Повестта е един химн и прослава на майчината любов и всеотдайност.

Макар творчеството на Рачо Стоянов да се удвои или утрои след неговата смърт, защото в архива му се намериха завършени и недовършени ръкописи, някои от които бяха публикувани, засега той остава в нашата литература с драмата „Майстори“ и повестта „Майка Магдалина“. Тия произведения го утвърждават като един от най-забележителните представители на психологическия реализъм, на дълбокото проникване в българската национална душевност. И не на последно място – като вещ познавач на българската художествена реч.

НИКОЛА РАКИТИН

(06.VI.1885–02.V.1934)

Този поет имаше особена съдба в поезията и живота. Той носеше своите песни в душата си – самата песен е химн на човешките добродетели, нравственост и красота. Един от най-хуманните и нравствени поети в българската литература.

Първите си творби Ракитин печата в сп. „Демократически преглед“ през 1906 г. Три години по-късно излиза и неговата първа стихосбирка в Плевен – „Под цъфналите вишни“. От този момент нататък само за две десетилетия и половина поетът издава тридесет оригинални книги със стихове, разкази, драматически поеми, сонети.

Лириката на Ракитин е предимно пейзажна. С едно-единствено изключение от военновременните години. През 1919 г. отпечатва стихосбирката си „Размирни години“. Макар някои от творбите, поместени в нея, да ни пренасят в типична фронтова обстановка: навред е огън и сеч, походи и неравни боеве, безкръстни гробове, смърт юнашка, пленнишки колони, бивци, майки клети, порти с черни знамена и целите в некролози, поетът и сега остава верен на своя свят и натюрел. В тези стихове няма омраза, няма настървение, жажда за мъст, те целите са пронизани от една тиха човешка печал и тъга, причинена от братоубийството и потъпкване на човешкото у човека. С вродената си деликатност поетът обаче не бърза да наложи на другите своите собствени схващания за войната, а се задоволява единствено да ги сподели на глас. Избора предоставя на читателите. Тази позиция на поета и неговият лирически герой в много отношения се покриват с поведението на Йовковия герой Люцкан от „Последна радост“. Дори и войната, дори и безкрайните походи и страдания, срещи и разминавания със смъртта не са в състояние да променят неговия свят, в който е живял преди и с който тръгва на война.

В стихотворението без заглавие („Навред огън, навред е сеч...“) изповядва:

За друго време съм роден,
за други подвиг аз съм годен –
за тоя – на труда свещен,
на творческия дух свободен.

И даже тогава, когато победата е завоювана, когато е наша, той вижда труповете и пътя, „задръстен от каруци“, вместо героични жестове, саможертвени постъпки, патетични пози, физически усилия за надмогване на препятствията, изпречили се пред победата над врага. Ето защо в края на стихотворението, озаглавено „Победа“, се оказва, че победителите са победени от „ужас див и леден страх“. С една дума, героят на тази лирика е непоправим хуманист, отстояващ убежденията си при всички обстоятелства и против цялото общество. Мотивът за несъвместимостта на героя с повелите на времето е централен в стихосбирката. На няколко пъти авторът директно заявява своето нравствено и гражданско кредо:

Не бяхме ний за кървави вражди родени,
не бяхме жадни ний за бури в този свет.
Ала съдба! От бранни бури разпилени,
вражди посеяхме навред!
(„Не бяхме ний за кървави вражди“)

Войната в представите на героя и на поета е стихия, която се врязва със сляпа разрушителност в хармонията на вселената, наречена **природа**. Само в съприкосновението си с природата и нейните богатства той намира смисъла на човешкото съществование, върховното предназначение на човека. Ръководи се не от национални, не от политически или от етнически съображения и симпатии, а единствено от интересите на цялата планета, от принципите на хуманизма. В този случай гледната точка на Ракитин е неповторена и досега в нашата национална литература. Поради тая причина в някои критически интерпретации от недалечното минало той биде упрекнат, че „не може да си даде точна сметка за характера на войната, нейния социален и политически смисъл, причините и целите. Той не търси обяснения, защото всичко му е чуждо и събужда в душата му само ужас и погнуса. Единствената гледна точка за него е хуманната“.

Тези упреци днес по силата на политическите промени, които се извършиха неотдавна, звучат като похвала, премахват политическите бариери пред едно свободно и обективно тълкуване на този дял от творчеството на Ракитин. И както става ясно,

предлага възможности за оценки и изводи, които са по-близо до реалните стойности, заключени в текстовете на поета.

Вярно е, че на войната Ракитин посвети цяла книга – „Размирни години“, но справедливостта ни задължава да кажем, че този мотив с нищо не допринася за обогатяване, за индивидуализиране образа му на поет. Защото принадлежи към онази категория лирици, които са родени за една тема, за един възторг, за една песен. Ракитин е същият от първата до последната си книга – една мелодия, един мотив преминава от първата до последната му книга. „Защото – както казва Владимир Василев в юбилейното си слово за него, – преди да бъде целунат от музата, той е кръстен в земята. Земята е неговата люлка и за безбрежните ѝ простори е неговата първа песен“. За тази вечна българска земя са песните му, за нейните преображения, природни красоти, плодородие и богатства, за четирите сезона, които периодически сменят пейзажа ѝ, за хората и животните, които я обитават, за нейните върхове и равнини, долини и реки, за нейните гори и цветя, за нейното слънце и простори.

Прости са песните му, както е прост животът на обикновените трудови хора, тръгнали в ранни зори, с изгрева на слънцето, да се трудят. Като него те следват повелите на живота, като него всяка сутрин поемат към ниви и ливади, по чукари и върхари, в тъмни лесове и слънчеви поляни. В тази жива връзка между земята и хората, в това езическо усещане на слънцето, поетът и неговият лирически герой открива своето щастие:

Мойто щастие е скромно.
То ме чака сутрин там,
дето светло и огромно
вдига слънце своя храм.

Там люлей се цвят до цвята,
божи кравички пълзят,
пръпкат птици из дървета,
пеперуди се въртят.

С тях във чиста, вярна дружба,
всеки с химн на свой език
вършим благодарна служба
на Твореца си велик.

Под светлината на слънцето, в благоговейната тишина на неговия, на слънчевия, храм поетът постига пълното си отдаване и сливане със земята и българската природа, с нейните

хора. Под сводовете, огрени от животворните му лъчи, всичко му изглежда еднакво значително, еднакво завладяващо и изпълнено със смисъл и предназначение. Някаква изначална светлина и доброта, някакво всеобемащо чувство на любов към хората, земята и живите същества го изпълват и владеят мислите и чувствата му. И в тази насока има нещо много близко и общо с поезията на французина Франсис Жам, без обаче орнаментите на католическата религиозност. Ето защо за българския поет докосванията до земята, срещите с хората и животните сами по себе си не са предмет на изображения и инвенции, а по-скоро неговите контакти, неговите наблюдения и докосвания се превръщат в поводи, в стимули, в импулси, които отключват и дават свободен излаз на това изначално чувство, обсебило неговата душа и поетически мир. Така външният мир се превръща в образен пълнеж на изначално дадената и заложена в душата на автора идея за земята, хуманността и любовта към мъртвата и живата природа. Ако внимателно се вгледаме в пейзажните стихотворения и сонети на Ракитин, не е трудно да установим, че в тях отсъства тъкмо пейзажната живопис, тънкото наблюдение, майсторски намереният щрих или детайл в ландшафта, нюансите и преливанията на светлината и светлосенките. Факт, напълно обясним, защото земята и нейните труженици не **са цел за поета**, а **само средство** за постигане на предварително зададена идея и чувство, всеобемащо и всепроникващо в материалния и нематериалния свят. Затова многократно той пее за родния лес, за нощта, за зимата и лятото, за пролетта и есента, за дъжда и слънчевата задуха, за полето, за стария букак и зелената гора. И въпреки всичко – не се повтаря, защото неповторимо е чувството, настроението, отзвучало в душата му, уловено и зафиксирано от него.

В своите непрестанни общувания със земята и природните красоти той никога не се чувства самотен, изоставен, забравен от Бога и хората, защото те винаги са около него, винаги са пред него. В постоянните си контакти с природата Ракитин се среща с орача, наведен над ралото, да следва посоката на прясно изораната бразда, разминава се с пастира, който е повел стадото си на паша, по време на своите скитания и обиколки се среща с планинеца, натоварил животното с дърва и поел пътя към равнината. С „добра среща“ го поздравява той, с „добра среща“ му отговаря.

Срещите са кратки, бегли, немногословни, но в тях се усеща да пулсира истинският живот. По някаква невидима тънка жица потичат потоци от обич, доверие, радост и надежди и тия непознати, отрудени хора, прости и велики в своя труд, му ста-

ват безкрайно близки, безкрайно скъпи и потребни. Ето защо се прекланя пред тях, просто и безизкуствено:

Убежища забравени и тъмни,
свърталища на нищета и труд
изписан е навред по чуки стръмни
на черна нужда подвигът нечут.

О, тез чада на родните балкани,
безропотни и тихи – уповани
на силни си ръце и Бога!

Пред тези чада на родните балкани той свежда смирено глава и търси в душата си най-топлите и искрени думи, за да им засвидетелства своята обич и човешка съпричастност. И нито за миг дори не отделя себе си като творец от тях. Поетът твърдо вярва, че в благословения труд на тези честни ръце, от техните открити и добри очи струят онези сили, които в смутни времена са сплотявали нацията и са спасявали народа от погибел. Затова, когато сам пред себе си дава синовна клетва да служи на род и родина, винаги има пред очите си българската земя и нейните чудесни, отрудени и добри хора.

Когато през април 1933 г. в Плевен се отбелязва 25-годишният юбилей на Н. В. Ракитин, литературният критик Владимир Василев завършва своето слово с думи, които днес придобиват особена актуалност: „Днес, в това ожесточено време – казва критикът, – когато всички са настръхнали един срещу друг, тия слова идат като зов за опомняне, за отрезвяване, за един друг път. Винаги по-прав ще бъде поетът – ако го послушаме, разбира се... Онова, което е Ракитин в песните си, е и в живото си дело“ (1, 255).

Едни поети поставят жалоните пред идните поколения за съвършенство, за майсторство, към които се устремяват техните следовници; други ни завещават своето преклонение пред красотата на човешките отношения и природните пейзажи; трети ни учат на труд, упорство и последователност. Творец от категорията на Ракитин има свое собствено предназначение, което сам сполучливо и синтетично формулира:

В труд и грижи, в радост и тегло,
мога само брат добър да бъда!

И той го вършеше без поза, без излишна показност!

КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

(20.VIII.1890–03.I.1970)

Писатели от рода на Константин Константинов могат да се срещнат във всяка национална литература, но само когато са налице определени предварителни условия: известна интелектуална и професионална зрелост, натрупан опит при осмислянето на психологическите и социалните проблеми на обществото. Само тогава е възможно да се появи и осъществи писател или художник, в най-широк смисъл на това понятие, с качествата и творческата съдба на К. Константинов.

Защото наистина човек трябва да е чел неговите разкази, пътеписи, мемоари и есета, за да разбере по какъв начин е било възможно да се реализира едно лирическо Аз, обладано от хуманистична сила, неподвластна на рационален контрол, поради което той приема задължението да бъде само скромен изпълнител на нейните повели. Още повече че К. Константинов принадлежи към поколението, откърмено от индивидуалистите от кръга „Мисъл“, което беше призвано да отрече литературните си родители и да изпепели върху кладите на трите войни техните скрижали. Или, както се изразява един тогавашен литературен критик, да се отрече от навика „да вижда света в образите на отделни избраници“ и открие съществуването на масите, на народа.

Житейската и творческата съдба на тоя писател са твърде своеобразни, както своеобразно се оказа и мястото, което К. Константинов зае в нашата национална литература. Един от най-изтъкнатите стилисти у нас, с изтънчен литературен вкус, школуван при френските и руските майстори на разказа, съхранил възрожденския си патриотизъм, съчетал го с хуманизма на големите европейски и руски писатели, този автор заема особено място в националната ни белетристична традиция.

Наистина той започва литературните си изяви още в началото на новия век, доста време преди войните, в обкръжението

на поетите и белетристите от кръга на Д. Подвързачов – Д. Дебелянов, Н. Лилиев, К. Кнауер, Г. Машев – художник, Л. Стоянов, Й. Йовков и Г. Райчев, който кръг, както е известно, е обединен около сп. „Звено“. Но независимо от тоя ранен дебют в поезията реално място в литературния процес писателят заема непосредствено след войните. Едва тогава той създава творчество, в което следвоенната действителност намери ярко и свежо отражение.

Етапите, през които минава развитието на К. Константинов като белетрист, се бележат от няколкото сборника с разкази, излезли в разстояние на повече от две десетилетия. През 1920 г. той поднася на читателите своя пръв сборник с характерното заглавие „Към близкия“. В жанрово отношение той е твърде неопределен: поместените творби представляват някаква смесица от впечатления и разказ, от размисли за живота и подчертано социални изблици, които звучат на места едва ли не като социална проповед. Очевидно в първата си книга разказвачът не е надмогнал все още лирика. Подобно на своите връстници от литературното поколение, към което принадлежи, той си послужва с поетическото слово, за да изяви преклонението си към масите, към народа. В тези първи книги преобладават чувствата, настроенията, преобладава романтикът над реалиста и обективния изобразител.

Преломът ще бъде извършен в следващите му книги – „Любов“ (1925), романа „Кръв“ (1933), „Трета класа“ (1936), „Ден по ден“ (1938), „Седем часа заранта“ (1940), в които отчетливо се долавят параметрите на една еволюция, довела до окончателното оформяне на неговия белетристичен почерк. Тя е ориентирана по посока на един безбрежен хуманизъм, избуял върху националнопатриотична, социална и психологическа почва, лишен от политически пристрастия, просмукан от леката резигнация на интелектуализма.

К. Константинов не страни от социалните проблеми, но за разлика от своите съвременници и предшественици – Стаматов, Райчев, Елин Пелин – светът на неговите разкази е просмукан винаги от интелектуализъм и скептицизъм. Той може да рисува ренегат от разказа „Вяра“ или пък проститутка от „Ден по ден“ – това няма никакво значение: навсякъде писателят насища атмосферата около своите герои с философска резигнация, породена от мисълта за безкрайността на света и нищожността на отделния човек и неговите възможности да промени действителността. Всичко това го изпълва с примирение, стоплено от трайна любов към човека изобщо. В каквито кръгове и да проникне, до каквито и да се докосне, писателят носи непрекъснато тази интелектуална атмосфера около себе си. Една

тъга премрежва погледа му, без обаче да прераства в активен песимизъм, да се изражда в озлобление срещу хората и живота. Корените си тя има в съкровеното хуманистично убеждение на писателя, че този свят трябва да се промени, защото е преизпълнен с мъка, човешки страдания, жестокост, грозота, лъжа и фалш, с твърде много унижения. И защото съзнаваше, че не е в състояние да го промени. С чувствителната си съвест на хуманист от фалангата на великите френски и руски хуманисти, с тъжно примирение си даваше сметка колко много усилия, страдания, кръв, смърти се изискват, за да бъде извършена тази промяна. Но той принадлежи към оная категория хуманисти, отричащи всяко насилие за премахване на злото в света и по такъв начин остана докрай последователен на хуманизма на своите учители от края на XIX век.

Неговите герои са неспокойни, обхванати са от някакво нетърпение, изпълнени с очакване на нещо голямо и тревожно, което предстои да им се случи. Те разделят своето съществуване между спомените и надеждите и по този начин измерват истинската големина на нещастието си.

Тъкмо тия естетически и граждански позиции К. Константинов художествено защити в романа си „Кръв“ от 1933 г. Една творба, породила толкова много страсти и недоразумения, донесла на писателя толкова много горчивини и негативни политически квалификации. В романа „Кръв“ доброто, злото, любовта, състраданието присъстват не само като категория на морала, а и като състояния, иманентно присъщи на човешкия дух. Писателят прави опит за психологическо разглеждане на неизбежните при всяка революция насилия и жертви, да анализира психиката на победените и победителите. Авторът отрича насилието и кръвта, но заедно с това отрича и борбата и това е съвсем логично, защото те са диалектично свързани.

Ако се вгледаме по-внимателно в прозата на К. Константинов, не е трудно да се забележи, че почти във всяка негова творба присъстват атрибутите на едно пътуване – кола, коне, кабриолет, влак, параход, автомобил или самолет. Почти няма разказ или очерк, в който да не се извършва някакво пътуване. Тая страст към пътешествието е родила не една вдъхновена страница от пътеписните му книги – „По земята“ (1930), „Нашата земя хубава“ (1940) и „Срещу нова година“ (1959), разкази и пътеписи.

За пътеписите му няма национални рамки. Събитията и впечатленията, които ни поднася, могат да са от нашата страна или пък от някоя отдалечена провинция в Европа. Тук именно той се изживява като гражданин на света. Възприема го в неговите пространствени и времеви измерения, търси средства да

преодолее ерозията на времето, да отмахне булото на историята, за да открие там стойности, валидни и за съвременността. Той има съзнание на модерен европейски човек. И не е случайно, че лични връзки и творчески търсения го сближават с автор като Иля Еренбург.

Но несъмнено най-свободен, най-пълно се изявява като пътеписец, когато е в българска обстановка и обкръжение, когато пътува из българските земи и светини. Тогава, когато пише за Дряновския манастир, Рилската света обител, за Пирин и Банско, Мелник и Оборище. До тия картини от родния пейзаж и действителност се нареждат неговите пътни бележки за Авиньон, Арл, Нормандия, Париж, Фонтенбло, Брюге и др.

Пътеписите му не са само описание на природни картини или предаване на разговори при случайни срещи. Характерното за неговия пътепис е, че на преден план излиза усещането за пейзажа, за личността, за изкуството. Личността в изображението на писателя при допира си с природата и миналото се самопознава, дава си сметка за националното чувстване в психиката на твореца.

Времето от 1959 г. до 1966 г. К. Константинов посвети на една книга, която с пълно основание може да бъде наречена книга на неговия живот – „Път през годините". Това са мемоарни очерци, в които е отразен пътят на писателя за двадесет и пет години от неговия живот и творчество. И както сам отбелязва, това е пътят на няколко поколения и в последна сметка пътят на неговата младост.

За разлика от някои мемоаристи К. Константинов пристъпва към своите преживелици, към миналото, не единствено от емоционални съображения и подбуди (разбира се, и те присъстват в мотивите да се заеме със спомените си), но главното е другаде. Той има своя собствена концепция за изтеклото време. Ръководи се тъкмо от нея, от схващането, че „споменът не е мъртвина. Споменът е друга действителност, в която ние присъствуваме с двойно съществование – днешното и някогашното. Нашият живот е всъщност само трупане на спомени". Подобно на Марсел Пруст, в своите експедиции за търсене на изгубеното време писателят намери магическата формула, откри заклинателните думи, които щяха да му възвърнат другата действителност на неговата младост. Споменът в представите му притежава оная странна власт, чрез която може да се победи времето, а това означава забравата. Защото, като всеки мислещ писател, авторът е загрижен да завещае на следващите поколения един образ на своето време и съвременници.
Наистина не могат да се избегнат личните предпочитания и пристрастия и под писателското перо той може би ще излезе

твърде субективен, но по силата на парадокса тъкмо субективността, когато е подплътена с една дълбока и неподправена искреност, се превръща в своята противоположност – в художествена обективност от най-висок разряд.

Нещо подобно се е получило и с мемоара на К. Константинов – „Път през годините“.

Книгата се състои от две части. В първата са описани детството и родният град, годините на учението и първите литературни запознанства, първото посещение на столицата и първите впечатления, отнесени от там. В страниците на тая първа част авторът е запечатал цяла галерия от портрети на поети и писатели, художници и артисти, с които е общувал или с които животът го е срещал. Запечатани са също така и немалко събития от културния и политическия бит – например освиркването на Фердинанд, обявяването на Балканската война, Първата национална катастрофа, смъртта на Иван Вазов и др. Тази първа част е по-спонтанна, по-монолитна като замисъл и като изпълнение. Очевидно лицата и събитията, за които авторът повествува, са свързани със сладки на сърцето образи. Особено пластични и живи са описанията на родния дом, образите на родителите, сливенският пазар, обичаи, сезони, събитията в културния живот на града, първите литературни срещи и запознанства. Тук трябва да посочим един много характерен белег за мемоарната проза на Константинов – той никъде не е хладен регистратор на видяното, никъде не счита задачата си за изпълнена, ако към изложеното не изрази и своето отношение и преценка. При това в оценката му неизменно присъстват двата момента – тогавашният и настоящият. Примери могат да се намерят почти на всяка страница в изложението. Мемоаристът никъде не прави опити да изглежда в очите на днешните читатели прозорлив с късна дата или пък по-предвидлив, отколкото е бил тогава. Например от позицията на днешното той сега си задава въпроса защо никой от неговите съвременници и лично самият той не са предвидили първия погром на страната, след като са били налице всички факти за това.

Във втората част са поместени очерци за булевард „Цар Освободител“ и сладкарницата със същото название – едно от най-известните литературни кафенета у нас, за провинцията и чужбина и няколко есета за писатели, играли определена роля в неговото развитие като литератор. Между тях са за Лев Толстой, Чехов, Багрицки, Бунин, Сент Екзюпери, Вазов, Влайков, К. Христов, Д. Бояджиев, Дебелянов, Лилиев, Вапцаров, както и за няколко артисти – Будевска, Кирков, Сарафов и т.н.

Мемоарните очерци на К. Константинов са крупно творческо и гражданско дело в нашата съвременна литература. Плод

на културно перо и чувствителна съвест, неподатлива на конюнктурни съображения, на желанието да се самоизтъкне, да преувеличи своите собствени заслуги и място във времето. Цената на тази книга ще расте с всяко ново поколение. Защото писателят е достатъчно умен и достатъчно прозорлив, за да знае, че трайно присъствие в един духовен и литературен живот си отвоюва само личност със своя собствена светлина. А авторът на тази книга не само притежаваше такова творческо сияние, но и имаше самосъзнание за това.

Есеистичното творчество на писателя далеч надхвърля поместеното в книгите му „Върхове" (1967) и „Празници" (1969). В българската художествена литература есето като жанр се появява сравнително неотдавна – през първото десетилетие на XX век, и в началото на българската есеистика стои името на Пенчо Славейков. В своите литературни портрети, поместени в антологиите „Немски поети" и „На острова на блажените", той ни „остави образци на есеистика". В жанрово отношение характеристиките и в двете антологии не са нищо друго освен блестяща есеистика, на нея до голяма степен се дължи и дългият им живот. Самият той има трезва оценка за същността им – това не са, казва Славейков, ония шаблонни бележки, пълнещи страниците на дебелите литературни списания, а главно „лични впечатления, които аз съм добил от прочита на техните песни". Критикът е усвоил структурните принципи на есето – владее неговата композиция, съблюдава емоционалното градиране, което стига върхната си точка най-често в поантата. Неговите есета са плод на асимилирана вече духовна култура, на модерно европейско мислене; в духовния живот на страната вече се е появил нов тип интелектуалец.

Но есето като жанр даде своите зрели плодове в нашата литература едва след войните. Не е случаен и фактът, че именно след Първата световна война започват да се превеждат европейските майстори на жанра като Стефан Цвайг, Андре Мороа, Октав Обри, Джайлс Литън Стречи, Виктор Маргерит и др. Очевидно преводната литература иде да задоволи една духовна потребност в българското общество от това време. От своя страна обаче, тя провокира българските писатели да продължат усилията на Пенчо Славейков за създаване и утвърждаване на този жанр. През 20-те и 40-те години на миналото столетие с есето свързват своите имена писатели като Людмил Стоянов, проф. Ал. Балабанов, проф. Асен Златаров, проф. Константин Гълъбов, Атанас Далчев, Георги Томалевски, Гео Милев, Чавдар Мутафов, Димитър Михалчев и др. А вече през 30-те и 40-те години се формира едно по-младо поколение от есе-

исти, които се изявяват по страниците на сп. „Златорог“, „Хиперион“ и „Философски преглед“ – като Иван Хаджийски, Ефрем Каранфилов, Петко Войников, Петър Йорданов, Кирил Кръстев и др.

По същото това време един млад и талантлив есеист – Петър Йорданов, който загива на 10 януари 1944 г. по време на бомбардировката над София, прави единствения засега опит у нас да разсъждава върху есето като жанр. В „Мисли за есето“ откриваме редица верни и точни наблюдения върху поводите, които провокират създаването на есето – най-често незначителни: човекът с чадър по време на дъжд, името на магнолията, късче тебешир и т.н.; върху средствата, с които си служи авторът – изнася напред асоциациите на една оригинална мисъл, възбудена от известен повод; след което дава и едно определение – „есето е точно равновесие между форма и мисъл“. Оттук авторът прави извода, че хората с банално и тривиално мислене „не могат да пишат есета“. Петър Йорданов много уместно обръща внимание върху названието на жанра: есе на български означава опит, но опитът не означава още автоматично есе. По-нататък в разсъжденията си той го съпоставя с романа и разказа. Ако първите анализират, есето синтезира. Авторът се стреми към обобщения, еднакво задължителни за всички и същевременно художествено конкретни. Появата на подобни публикации означава, че макар и младенчески за нашата литература жанрът вече е натрупал собствен опит, оформил е до голяма степен собствена физиономия, за да се появи потребността от осмислянето му.

Къде е мястото в така очертаната картина на писателя Константин Константинов? С какво той се отличава от своите предшественици и съвременници? Какви са неговите приноси в тази жанрова област?

Есето предлага широки възможности за изява на авторовата индивидуалност, разкривайки нейните предпочитания и вкусове, оценки, мисли и тълкувания на избрания предмет. В зависимост от темите и проблемите, които се разработват, то може да бъде публицистично, историко-биографично, литературнокритично, философско и т.н. Есето на Константин Константинов има за предмет българската история, събития и личности и тяхната философска интерпретация. В десетте творби, поместени във „Върхове“, писателят е избрал личности или събития, застанали на преломни за съдбата на българския народ исторически кръстовища. В тях разсъждава за същината на българския национален дух, за етапите, през които той минава през столетията. Този дух се е формирал в конкретна природногеографска и социална среда, свързан е с тях и чрез тях със

съдбата на народа ни. Под различни форми се превъплъщава в националната ни история и историческите личности, в материалната и духовната култура, в изкуството и големите творчески индивидуалности. Оттук обектите на неговите есета: Кирил и Методий, Паисий, Чинтулов, Каблешков, Ботев, Левски, Захари Стоянов, Иван Арабаджията. Поместени са и двете есета за миниатюрите на Манасиевата хроника и за Априлското въстание. От приведеното съдържание става ясно, че измежду историческите личности, привлекли вниманието на автора, няма воини и царе, а само и единствено духовни водачи, идеолози на освободителните борби, изразители на народните въжделения през вековете. В тяхната дейност националният дух бележи етапите по своя път. И може би това самосъзнание е най-точно предадено и вълнуващо изразено в уводните слова към „Върхове". В гърдите си писателят усеща да бие един пулс, който „иде от дълбочините на земята, от тъмните далечини на времето. Това е трупката на прадедите и бащите, която прелива своя ток и в моите жили". Тази кръвна връзка с миналото и предишните поколения е изворът на синовната му привързаност към земята, към България. Затова с пълен глас той заявява като на тържествена вечерна проверка:

„– Тука! Да, тук съм! Сега и утре, и винаги, и тогава, когато не ще бъда вече и ще се върна отново при тебе, пръст от пръстта на тая земя, за която не ми стигат думи на благодарност!

В тоя задъхан път през годините аз нямам друга съдба освен твоята, нямам друг смисъл освен щастието, с което ти ме благослови: да нося с радост твоето бреме – вчера и днес, и в утрешния ден!".

Затова в „Двамата братя" есеистът се обръща към делото на Кирил и Методий, защото „истинската история започва с раждането на писменото слово". България и българите заявяват за своето съществование на света едва чрез духовния подвиг на двамата солунски братя. Те са първожреците на народа, защото са създали средство, недосегаемо за разрухата на времето. А чрез това средство народът ни е извоював правото си на безсмъртие. Погледът на писателя преодолява огромни духовни територии, за да извлече оттам смисъла и стойността на грандиозното им дело, за да отгърне ярка страница, запълнена с национална гордост и оптимизъм: „Народът – казва К. Константинов, – който бе извикан за живот и който даде писменост на половин Европа, имаше и има какво да даде на света". И неговият славослов за безсмъртното дело на двамата братя

завършва с трогателни думи на почит и преклонение: „Начало и край, благословено бреме и дълг, обреченост и съдба – в часа, когато чертата на моето съществуване завие изходната си точка, за да затвори кръга, с какво ще мога да се отплатя освен отново с моето смирено и несръчно слово?“.

До техните образи на равноапостоли се нареждат неспокойната и тревожна фигура на хилендарския монах Паисий, на скромния сливенски учител Добри Чинтулов, чиито бунтовни песни обсебиха душите на млади и стари и ги обрекоха на свободата; образът на един човек, който в равна степен е легенда и „извън човешките измерения“ – на Левски. А след есето за Априлското въстание авторът е спрял погледа си още на четирима негови дейци, чиито имена са незаличимо врязани в историята и в народната памет: Тодор Каблешков, Христо Ботев, Захари Стоянов и Иван Арабаджията. Книгата завършва с есето за простия арабаджия бай Иван. Мълчалив и скромен, той такъв остава и в паметта на своя народ. И писателят завършва своя страстен апотеоз на мълчаливия му подвиг с думите: „И докато тоя образ живее в паметта на бъдещето, невъзможното наистина ще бъде възможно и дългият ни път напреде ще бъде лек“.

Книгата „Върхове“ е една поема, съставена от десет химна на синовна благодарност, на преклонение пред величието и благородството, пред неизчерпаемите богатства на българина и България! Една книга поклон и същевременно клетва за вярност и обич!

В последния си сборник „Празници“ К. Константинов е включил есета, плод на неговите пътувания. Неслучайно в уводните думи той пише: „Всяка нова книга е едно пътуване в неизвестност. Човек тръгва – и не знае де ще го отведат...“ А те го отвеждат по земните пътища на бащината страна. В Рилския манастир, в Пирин, в Гърция, в малкото френско градче Шартр с известната катедрала, във времето на страшните бомбардировки на София. След свършването на войната той ще ни разкаже за срещите си с Иво Андрич и Иля Еренбург в България, за посещението си в музея на Л. Н. Толстой в Москва, за да завърши пътуването си с великолепното есе „Реквием“, в което описва поклонението пред гроба на Анна Ахматова в Комаровското гробище. Неслучайно в единствената засега антология на българското есе Константин Константинов е представен тъкмо с него. Съставителят Здравко Петров го е предпочел и навярно е имал основание за това. В есетата, включени в „Празници“, авторът разширява тематичния и проблемния си хоризонт, обогатява зоните, в които неговият чувствителен дух общува с природата или когато контактува с изтъкнати творци

на своето време чрез съприкосновението с паметниците на духовната култура на човечеството. Сами по себе си тези творби са нещо съвършено ново, непознато до К. Константинов за нашата литература. Той откри ефективни средства за художествено въздействие и възпитание на чувствата ни.

Нашата представа за приносите на К. Константинов в областта на есето би била непълна, ако не отбележим есеистичните му портрети за български и чужди писатели, ходожници, актьори, повечето от които са включени във втората част на „Път през годините“ в раздела „Съвременници“. Във въвеждащите думи той мотивира по следния начин решението си да ни ги представи: „И всеки път, когато мисля за тия съвременници – пише той, – пред които и смъртта се отдръпва, фигури, надраснали кръгозора, чиито имена звучат като поеми, разбирам, че тъкмо това ни е било потребно, че само тия чудесни присъствия правят живота поносим и ни дават щастието, което ни е било отредено“. А те са Иван Вазов, Т. Г. Влайков, К. Христов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Н. Вапцаров, Адриана Будевска, Васил Кирков, Кръстьо Сарафов и Сава Огнянов. А от чуждестранните му съвременници е включил есеистични портрети за Лев Толстой, Чехов, Ив. Бунин, Е. Багрицки и Антоан дьо Сент Екзюпери.

В областта на есеистичния портрет той имаше за предшественик Пенчо Славейков. За разлика обаче от неговите портрети за немски поети и от портретите на измислените лирици от антологията „На острова на блажените“ К. Константинов борави с реални личности, с живи хора, с някои от които го свързват топли приятелски чувства и дълги години на дружба. Тези словесни зарисовки продължават и доразвиват постиженията на Пенчо Славейков. Ученикът успява да изгради не само цялостен образ на човека, но главно и преди всичко – да внуши една вярна и точна представа за художника, да ни разкрие специфичното и неповторимото в неговото творчество.

Есеистичните портрети на К. Константинов са плод на житейска и творческа зрелост, на майсторско боравене със словото, на асимилирана литературна и обща култура, на умеене да се слее с духовния свят на твореца, за да извлече оттам съкровени истини и художествени послания, непомръкващи със своята красота. Ето защо неговите есета бележат нов момент от развитието на националното есеистично изкуство, правят от жанра пълноценно и ефикасно средство за трайни художествени внушения.

Константин Константинов е един от най-изтъкнатите преводачи у нас от френски и руски език. Превел е творби от Пуш-

кин, Толстой, Тургенев, Аркадий Перевенцев. А от френски – творби на Флобер, Зола, Ролан, Сент Екзюпери и др.

С целокупното си творчество – със създаденото в областта на разказа, романа, мемоара и есето – К. Константинов заема трайно място в нашата национална литература.

В края на 1969 г., ако не ме лъже паметта, в края на месец декември, малко преди кончината на писателя, помолих К. Константинов да отговори на въпросите от литературната анкета на проф. Иван Шишманов. Ще приведа отговора на последния въпрос: да напише своя мисъл или цитат, чийто смисъл одобрява. В анкетния лист той е записал думите на Антоан дьо Сент Екзюпери: „Да бъдеш човек – това значи да бъдеш отговорен!“. Знаменателни думи! Струва ми се, че без колебание бихме могли да ги отнесем към човека и писателя Константин Константинов. Защото във всеки негов ред, зад всяка негова постъпка се долавяше това неизменно чувство за отговорност – пред себе си, пред другите, пред творчеството, пред човека и най-сетне пред човечеството! То го издигна до онези върхове, където отговорността се венчава с любовта към човека и от техния брак се ражда безсмъртното и вечното.

БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН АВАНГАРД

1.

Своята забележителна книга „Съвременността“ Пол Джонсън (1, 11) започва с припомнянето на една дата – 29 май 1919 г. Днешният читател, изнемогващ под тежестта на информационната лавина, едва ли би могъл да изрови от паметта си събитието, станало през този ден. А то наистина е забележително: новата теория за Вселената на Алберт Айнщайн получава своето експериментално потвърждение. С други думи, от 29 май 1919 г. се начева летоброенето на съвременния свят. За помалко от десетилетие и половина неговото откритие за относителността на пространството и времето и че „няма абсолютно движение“ завладява умовете на просветена Европа.

През 20-те години на XX век вече убеждението, че светът не е такъв, какъвто ни се представя или какъвто изглежда, е всеобщо прието. Или по друг начин казано, нашите представи за света могат да се квалифицират по всякакъв друг начин, **но не и като абсолютни**. Или както вярно констатира П. Джонсън, „за пръв път на всекидневно равнище започва да се шири вярата, че вече няма нищо абсолютно: нито време и пространство, нито добро и зло, нито познание, нито най-вече ценност. По грешка, но може би неизбежно, относителността започва да се бърка с релативизма“ (1, 13). В мъглата на относителността се размиват строгите очертания на християнската етика, личната свобода и упражняването на индивидуалната човешка воля вече престават да бъдат висши ценности в човешкото поведение. Чувството за лична отговорност и морален дълг, които са основата на европейската цивилизация от XIX век, е дискредитирано.

Пародоксалното е, че никой не е по-огорчен от това развитие, отколкото самият откривател: той стана свидетел на пандемията от морален релативизъм, която заля планетата, и превръщането на неговото уравнение $E = м . c^2$ в най-страшното оръжие за масово унищожение на хората – ядреното, което постави на карта въпроса за оцеляването не толкова и не само на съвременната цивилизация, колкото за оцеляването на планетата Земя.

Идеите на Айнщайн променят облика и на художествената литература и на изкуството като цяло. Ако преди писателите изследват моралните добродетели на героя – поведението и характера му при победи и поражения, – в създаденото от писатели като Марсел Пруст и Джеймс Джойс се извършва деге-

роизация на индивида и посегателство върху личната свобода. С една дума, моралът и етиката бяха релативизирани. Символът на новото време тържествуваше навред и във всичко – **промените**. А в сферата на политиката беше настъпила ерата на Ницшевата философия за „воля за власт", времето на тоталитарните режими и водачи – Мусолини, Хитлер, Сталин.

Пак тогава в моделиране картината на съвременния свят се включва и още един мощен фактор от сферата на научното познание – Зигмунд Фройд и неговото учение за психоанализата. Вниманието и популярността му особено рязко нарастват непосредствено след Първата световна война, когато случаите на душевни разстройства лавинообразно нарастват. Терминът „бомбен шок" става особено популярен и трайно навлиза в ежедневието на съвременниците. През 1920 г. по същество се извършва официалното признание на Фройд и ученето му за психоанализата, след като той е назначен в следствената комисия на Виенската обща болница. Пак през същата 1920 г. в Берлин се открива и първата психиатрична поликлиника и започва да излиза „Международен журнал по психоанализа".

Духовната и интелектуална ситуация след Първата световна война се оказва изключително благоприятна за проникване, разпространение и влияние на фройдизма. Очевидно Айнщайн и Фройд се появяват в повратен момент, когато в днешната цивилизация се е наченала фундаментална революция, когато става дума не за частични, козметични корекции, а за смяна на научната и художествената парадигма на епохата.

В началото на миналия век в западноевропейското изкуство и литература се появяват явления и оформят тенденции, които като с динамит взривяват битуващите по онова време школи и течения. Въпреки техните взаимноотричащи се теоретически програми и художествена практика тия литературни течения са породени от една обща социална и духовна ситуация. Тя, от своя страна, става предпоставка за бързото им разпространение в различните европейски страни. Авангардното изкуство придобива статута на космополитичен феномен. И не е могло да бъде друго, след като авангардът бе заченат от силите на нихилистичното отрицание на миналото, настоящето, а при отделни случаи – и на бъдещето. В дълбинната структура на този тотален негативизъм, на това отрицание заради самото отрицание, откриваме имената на Маркс, Айнщайн и Фройд: крайният извод от техните теории можеше да се обобщи само с едно изречение – не се доверявайте на вашите сетива, светът не е такъв, какъвто го виждате. Маркс и Фройд в последна сметка се обединиха в крайните изводи в своите анализи срещу онзи морален кодекс, който лежеше в основата на европейска-

та цивилизация от деветнадесетия век. А, от друга страна, логично е в един свят, където всичко е релативно, е относително, в това число и моралните устои на отделната личност, моралната анархия да е без алтернатива. Така в своите автобиографични бележки един от основателите на дадаизма, Рихард Хюлзенбек, изповядва, че дадаистът „няма никакво чувство на отговорност по отношение на някаква система или идея; той е свободен от всяка илюзия и мрази всички колективни инстинкти". И по-нататък, като разказва за една дадаистическа вечер, организирана в Берлин на 12 април 1918 г., споделя, че тяхната цел е била „да разрушат художествената и културна идеология на една спокойна класа, и то с нейните собствени средства. Ние търсехме, казва Хюлзенбек, да разбием понятието постижение (Leistung) в духовното ведомство на една уморена буржоазия с всички средства на гротеската, иронията, сатирата: в това понятие ние виждахме една безгранично несправедлива класификация".

Очевидно постигането на така поставената цел не ще да е било трудно, още повече че още преди самата война моралният кодекс на XIX в. беше релативизиран и пътят към моралната анархия открит. Има нещо знаменателно във факта, че първото авангардно литературно течение, което се афишира с първия си манифест от 1907 г., е футуризмът. Близо десетилетие преди да започне войната, Маринети вече се е вживял в ролята на неин тръбач и апологет. В т. 9 на манифеста той пише: „Ние искаме да прославим войната – единствената хигиена на света – милитаризма, патриотизма, разрушителните пориви на анархистите, красивите Идеи, които убиват, и презрението към жената" (2, 87). Агресивният тон, който пронизва целия текст, се превръща в нещо като задължително изискване за почти всички програмни документи на останалите авангардни течения, появили се по-късно. Ето защо руският философ Николай Бердяев отнесе в известната си статия „Воля за живот и воля за култура" футуризма не към явленията на духа и културата, а към цивилизацията. „В цивилизацията – писа той – дори самото мислене става техническо, всяко творчество и всяко изкуство придобиват все повече и повече технически характер. Футуристичното изкуство е също така характерно за цивилизацията, както символното изкуство за културата". Цивилизацията в неговото тълкуване е футуристична, докато културата е обърнала взор към вечността.

Макар футуризмът и експресионизмът да се раждат преди Първата световна война, всъщност тяхното налагане и популярност в общи линии се извършва по време и предимно след края на военните стълкновения. Те изиграват ролята на могъщ

катализатор за разпространението на авангардната вълна в Европа и в останалите континенти на планетата.

Огромните материални щети, разрушения, безмилостно изтребление на милиони хора по бойните полета на войната, погазването на най-елементарните хуманни норми, употребата за пръв път на оръжия за масово унищожение – отровните химически вещества – довежда до пълно срутване на моралната система на европейската цивилизация. След всички тия актове на жестокост, насилие, безкрайни кръвопролития, потъпкване на индивидуалната човешка свобода и воля обществото и светът започват да се възприемат от съвременниците като абсурдни. Светът, както казва Хамлет, е разглобен. А в съзнанието на мнозина неговото разпадане се идентифицира с разпадането на човешкото съзнание. Още в самото начало на войната много се дискутира приблемът за кризиса на човешкото съзнание, за средствата, чрез които е възможно да се преодолее той.

От друга страна, абсурдността и жестокостта, които достигат по време на войната невиждани преди това размери, се трансформират в един от решаващите стимули за излизане на изкуството извън границите на „човешките измерения", според сполучливото определение на руския литературовед Владимир Гр. Адмони (3, 92). „Едва ли не основната форма – пише той, – в която се извършва излазът извън пределите на човешките измерения, това е абсолютизацията на едни или други компоненти на материала или формата на литературното произведение" (3, 159). Именно тази абсолютизация извежда най-пряко извън границите на човешките измерения и се превръща в един от най-физиономичните белези, най-открояващата се характеристика на авангардното изкуство.

След Първата световна война авангардната вълна достига и до нас. Днес вече можем съвсем определено да заявим, че българският литературен живот не се развива откъснат, извън общоевропейските естетически търсения, а е част от самите тях и се подчинява на същите принципи и закономерности, които предопределят развитието на общоевропейския литературен живот. Наистина българският литературен авангард притежава особености, характерни белези, в които се оглежда съвсем конкретна социокултурна ситуация, установила се непосредствено след края на войната.

Тоталната идеологизация на духовната и научната сфера, установили се след Девети септември, постави непреодолимо ембарго върху всичко, което не носеше щемпела на социалистическия реализъм. Всички „изми" бяха анатемосани и изхвърле-

ни извън борда на научните търсения. Тази идеологическа карантина, наложена върху националната ни литература и изкуство, продължи близо половин столетие и се отрази крайно неблагоприятно върху нашите познания за разпространението на авангардните направления в България през 20-те и 30-те години на XX век. И досега липсва инвентаризация, установяване на художествените факти и тяхното описание, имената на авторите, на литературните програми и манифести, появили се в печата.

Онова обаче, което сме в състояние да твърдим със сигурност и без особени рискове, е фактът, че в българския авангард са представени всички течения – от експресионизма и футуризма до дадаизма, сюрреализма, диаболизма и имажинизма.

Налага се да вземем под внимание конкретната социална и духовна обстановка, разнообразието от форми и средства, чрез които авангардът регистрира своето присъствие в българската художествена литература. В общата ѝ панорама отделните течения са застъпени с различна интензивност и облик; някои се реализират предимно в областта на програмно-теоретичната дейност, други – в художествената практика създават значително по обем художествено творчество, трети – в едната и в другата.

През миналите литературни епохи новите течения се характеризират с по-голяма трайност и повече последователи. Днес времената са други – темповете са такива, че дистанцията между началото и края е скъсена до възможния минимум. Само седем години просъществува дадаизмът в Западна Европа, за да се слее със сюрреализма и му поднесе в добавка своите привърженици. А българският читател, доста време преди да се запознае с художественото творчество на дадаистите, е имал възможност да прочете техния манифест – „Неблагодарност“, написан от Кирил Кръстев и публикуван на 27 септември 1922 г. в сп. „Лебед“.

Случаят с българските диаболисти е почти идентичен с дадаизма, само че с обратен знак. Липсват теоретическите обосновки, манифести, рекламен шум в периодичния печат, но диаболично художествено творчество е налице. Наистина в годините на тоталитаризма двама от пионерите на диаболизма у нас – Св. Минков и Вл. Полянов – решително възразяваха срещу причисляването им към това течение, срещу очевидните факти. Субективните авторски преценки обаче не ни задължават с нищо, още повече че художествената практика и на двамата от началото на 20-те години на миналото столетие е издържана изцяло в духа и естетиката на диаболизма.

И не само тяхното лично творчество, но и тяхната преводаческа дейност е свързана с популяризиране прозата на двама

изтъкнати немски диаболисти – Густав Майринк и Ханс Хайнц Еверс.

И в творчеството на българските авангардни автори се срещаме с нарушените пропорции в художествената структура на произведението, в прекрачването на границите на човешките измерения, което по същество води до „нарушаване реалните очертания на хората и вещите". А тъкмо прекрачването на тия граници в българската художествена литература и всички последици от него е действителният проблем; за съжаление той досега не само не е бил предмет на специални проучвания, но почти не е поставян на анализ и обсъждане. А неговото всестранно обглеждане ще ни разкрие пътищата, по които прониква авангардът у нас, резултатите от сблъсъка между двете естетически системи и не на последно място – как отзвучават в критиката и сред читателите новите литературни течения.

Но за съжаление, преди те да слязат от сцената на духовния ни живот, изпълнили своето предназначение, преди да преминат през задължителните стадии, през които преминава всяко съществование, политическата обстановка в страната, пренаситена от енергиите на класови и политически катаклизми, по насилствен начин ги ликвидира.

У нас, понеже става дума за периода между двете световни войни, естетическите и художествените движения, дилеми, проблеми обикновено получават политическо разрешение. Такава в общи линии бе съдбата и на българския литературен авангард.

Но в края на краищата делото на пионерите е исторически факт, чрез който българската художествена литература се вписа в контекста на европейския литературен живот и тъкмо този факт е достатъчно основание да се обърнем към тяхното дело и му отдадем дължимото внимание. Най-малкото поне чрез един опит за съвременен прочит на завещаното художествено наследство.

2.

Съществуват обаче предпоставки, които, макар да нямат материални измерения, са с определящо значение за възникването и развитието на художествените литературни течения.

За какво всъщност става дума?

Очевидно за онази духовна атмосфера, за творческия климат – един от най-могъщите генератори на идеи, открития и находки. В подобна обстановка идеите се носят във въздуха: без ограничителните бариери на езика, без политически и нацио-

нални предразсъдъци, осигурявайки им статута на явление от интернационален ранг.

Но това съвсем не означава, че българският литературен авангард е лишен от физиономични национални белези, че е фотографско копие на източниците, които са го инспирирали. Няма нищо по-неверно от подобна представа. Нашият авангард и в сферата на теоретическите си заявления, и в непосредствената си художествена практика притежава своя собствена – и поради това неповторима – физиономия. Плод на конкретни социокултурни обстоятелства, той дойде да отговори на определена обществена потребност.

Обстановката у нас след Първата световна война едва ли би могла да се определи като благоприятстваща и стимулираща художествените процеси в страната, изживяваща втора национална катастрофа. В един пункт обаче въпросната ситуация несъмнено се оказа изключително благоприятна и стимулираща: просто събираемата от социалното недоволство и от политическата некадърност на българските политици се трансформира в една колосална негация, във всеобщ нихилизъм, който случаят пожела да постави в синхрон с нихилистичните характеристики на авангарда.

И още нещо: негативните тежнения, разрушителните тенденции в характеристиката на българския национален характер са заложени в далечното ни историческо минало. Откриваме ги още в богомилската книжнина, в която са изложени космогоническите и есхатологическите възгледи на богомилите.

Големите социални и духовни движения се раждат в обстановката на хаос, парализирал живота на обществото, прекъснал каналите за комуникация между управляващи и управлявани. Богомилството като религиозно и социално движение се роди тъкмо в такава хаосна ситуация, настъпила в страната след приемането на християнската религия от цар Борис. Според историците замяната на една религиозна система не е нещо изключително и необикновено в развитието на едно общество, но при условие, че тази замяна „иде като завършек на естествено вътрешно развитие“ (4, 145). Бедата обаче е, че покръстването е силов акт, наложен от държавната власт, а не е дошло по естествен път, като безалтернативна необходимост. Поради това новата религия поражда скрита съпротива на масите. И има за краен резултат тоталното обезверяване, загуба на духовно упование във всякакъв бог и религия. Тогава именно се зароди и оформи като трайна народностна черта българският негативизъм и духовен нихилизъм, скептицизъм и анархистичната освободеност на българина в духовната сфера. Пе-

тър Мутафчиев определя богомилството като „духовна реакция срещу тъй наречената наша действителност“ (14, 149).

В основата на богомилското отрицание лежи неговата космогония. Според нея материалният свят е творение на сатаната. Какво можеше да му противопостави в онази епоха новопокръстеният езичник? Може би само едно тотално отрицание и не само на религиозните догми на християнството, но и на обществената организация и държавни и административни форми на управление – държава, семейство, традиции. Оттук всичко, което обслужваше социалната и духовната организация на обществото за богомилството беше служене на злото и затова станаха предмет на критика и отрицание като богопротивни дела. А след като всичко е дело на сатаната, ситуацията се оказа безалтернативна – светът не може да се промени. Следователно изход не съществува и тогава остава единствено тоталното отрицание и мрачният негативизъм. Ето защо Петър Мутафчиев вярно заключава: „Духовното бунтарство и отрицанието свършваха следователно в учението на поп Богомил с пълен квиетизъм и безразличие към всичко световно, а от тук – и към съдбините на народа ни. И в това лежеше неговата най-голяма особеност; то можеше да подкопава и руши, но не бе способно нищо да съгради“ (4, 153).

Така че българският негативизъм не е от днес или от вчера, неговите корени са заложени още в далечното историческо минало, в зората на българската държава и формиране на народното самосъзнание. Ето защо ние сме особено чувствителни към всеки разрушителен акт, към всяко отрицание, към всеки зов за борба, за промени. И чудно ли е тогава защо, въпреки неблагоприятната във всяко едно отношение обстановка след войните, авангардът се заражда и със светкавични темпове започва да се развива. Вярно е, че все пак обективните фактори – въстания, атентати, политически убийства, световна икономическа криза, предопределиха сравнително краткия живот на авангардните явления у нас, но за щастие едва след като вече беше сътворена значителна по обем и стойност художествена литература.

Именно богомилският дух на отрицание се сля ведно с авангардната стихия на негацията и увлече в оня момент всички, на които той беше иманентно присъщ. Защото известно е, че българският писател е особено чувствителен към всичко свързано с отрицанието, борбата, съпротивата и унищожението. Така че духът на негацията след Първата световна война е в унисон с изконните предразположения у българина. С чувствителните си антени, настроени да възприемат всичко ново, необичайно, отричащо старото, отживяло времето си, той в много по-голя-

ма степен интуитивно, отколкото рационално, улавя духа на новото, идващо отвън. Нашите писатели-авангардисти невинаги имат възможност да го осмислят, да се запознаят с теорията и принципите на съответното течение. Достатъчно е, че то е в унисон, че се покрива с техния дух и умонастроение, за да откликнат.

Авангардните течения проникват и се разпространяват у нас чрез директни контакти на отделни писатели, художници, музиканти със съответните представители от друга национална литература и изкуство, какъвто е случаят с Гео Милев и Чавдар Мутафов или пък със Светослав Минков и Владимир Полянов. Възможен е вариантът и запознанство с творчеството на определен писател или художник с теоретическите и програмни документи на съответното течение, без личен контакт с негови представители. Такъв е случаят с българските футуристи и имажинисти и др. Преобладаващ е обаче вариантът, в който българските автори контактуват единствено с художествените текстове. Следователно познанията си българският писател получава чрез инфилтрацията на художествените търсения, запълващи творческия климат на времето, в един общодостъпен и широко разпространен естетически порив. Ето защо теоретическата база на българския авангард, с малки изключения, е твърде оскъдна, което го лишава от ясно разграничителни белези между отделните направления.

Общото състояние на духовете след голямата война поражда в европейските страни идентични духовни състояния – чувство за безсмислие, за угнетение, усещане за разруха и край на света. Задействат се еднакви механизми в психиката на съвременниците. Избуява стремежът към изключителното, към неподвластното на логиката, на разумното и търсенето на средства, за да бъде то изразено по впечатляващ начин.

След световната война се поражда нов дискурс, в който характеристиката на различните направления се отлива в обобщената форма изобщо на авангардното световъзприемане и светоусещане. В литературата и в останалите изкуства започват да се размиват границите между отделните течения. Самата представа за авангарда и авангардното се **глобализира**. Разликите между експресионизма и футуризма, между дадà и сюрреализма и т.н. сякаш се стопяват, за да се отлеят в една обща представа, в обобщено понятие за **авангард** и **авангардно**, в което на преден план излиза отрицанието и противопоставянето му на нещо ново и непознато, немислимо за предишното изкуство.

Появяват се художествени текстове, в които отсъстват маркерите на определено течение – като жанрови форми, стилис-

тични средства и образна система, технически прийоми в творческия процес и т.н. Но въпреки това те са в руслото на авангардното изкуство, защото са индуктирани от неговата естетика. Тъкмо тази хибридизация на формите е преобладаваща у нас. И навярно е най-физиономичната черта на българския литературен авангард. Много характерен пример е поемата „Мирни-размирни години“ от Ламар и публикуваното от поета през 30-те и 40-те години на миналото столетие.

В това отношение показателни са думите на художника Васил Бараков, който от най-ранни години се ориентира в своето творчество към обемната пластичност, без преди това да е познавал в оригинал живописта на Сезан и Ван Гог. Но след като ги вижда, признава, че за цял живот е покорен от тяхното изкуство. И продължава: „Това беше естествено, тъй като – вече казах отначало, без да ги бях видял – имах това предразположение в първите си стъпки да строя в обемен, пластичен строй, макар още неосъзнато, но то беше моя съдба“.

Обикновено в подобни случаи писателите не осъзнават себе си като принадлежащи към определено течение. Те най-често се изненадват от причисляването им към едно или друго направление и не спестяват съмненията си в подобни случаи. Налице е синдромът на г-н Журден, който изразява изненадата си, че цял живот е говорел в проза, без да подозира нито за миг това.

В проза или не, признават или се съмняват в констатациите на литературоведите, това едва ли е основание да се дискредитира една научнообоснована класификация.

Хибридните структури, използвани от нашите авангардисти, са, изглежда, само българско явление, породило литературни форми, непознати и немислими в другите литератури. В тях творческата разкованост съчетава ведно по неповторим начин елементи от естетиката и жанровите образувания на отделните течения. В случая не става дума за симбиозата между дадà и сюрреализма. А за съчетаване на елементи от поетиката и художествената практика на дадà с експресионизма, какъвто е случаят с поезията на Теодор Драганов и Тодор Чакърмов.

При Ламар изследователят е изправен пред нови затруднения: ако „Арена“ и „Железни икони“ са заредени с футуристична настъпателност и драстични картини, изпъстрени с футуристичната графика на стиха, вече във втората половина на 20-те години те се подменят със сюрреалистичните образи, които през следващото десетилетие се отливат във фолклорната пъстрота на имажинистката визия.

Изводите сами се налагат: макар източниците на българския литературен авангард да са европейски, неговите корени обаче са заложени още в далечното историческо минало, в особената

историческа съдба на българина и българското народностно самосъзнание. И очевидно в този факт следва да търсим част от обясненията за проникването и почти светкавичното разпространение у нас на авангардните настроения и течения.

3.

Краят на световната война по същество беше начало на хаоса във всички сфери на социалния, политическия и духовния живот на страната. Разрушените структури и форми за комуникиране разчистиха свободни зони за експериментиране и налагане на перспективни структури и способи за обновяване на общественото устройство.

Но дори и в подобна екстремална обстановка литературоведската мисъл не се стъписа, а тъкмо обратното: запазила самообладание, тя съумя в тъмната бездна на досътворението да съзре светлините на бъдещото развитие и разцвет на родната изящна словесност. Малко повече от едно десетилетие след края на войната един тридесетгодишен литератор издава през 1933 г. книгата „Българската литература след войната". В уводните си думи Георги Константинов предупреждава, че трудът му не е системен курс „за развоя на българската литература след войната" и че в момента „художествените форми в новата ни литература не са още установени" (5, 6). Тези констатации обаче в никакъв случай не отричат възможността да се извлекат обобщения върху тенденциите и посоките, по които тръгва литературното развитие след войната. А те са твърде симптоматични и – което е по-съществено – са със стратегическа валидност за доста продължителен период от време.

Два са главните извода, до които стига Г. Константинов: разширените и обогатени връзки на българското изкуство с „модерния европейски дух" и, на второ място – като резултат „всички модерни школи, като футуризъм, дадаизъм, експресионизъм, пролеткултизъм, са намирали отглас в нашето изкуство, което заедно с европейското подпомага човешкия дух да се отърси от остатъците на миналото, да се възроди и възпламени за ново, по-установено и дълбоко творчество" (5, 6–7).

Тези тенденции според автора стимулират усилията на нашата творческа интелигенция за преодоляване на битовизма и провинциализма, за създаване на „едно изкуство по-универсално и значимо".

Заслужава да се отбележи, че Г. Константинов е уловил една много характерна особеност на новото изкуство – неговата ха-

отичност и разпокъсаност. Или ако си послужим със съвременната литературоведска терминология – неговата фрагментарност. Но той не се задоволява само да констатира факта, а посочва причините и бъдещите посоки на развитие – „явно е, че то разчиства пътищата за нещо по-значително, което иде“ (5, 7).

По-нататък в нашето изложение ще срещнем правопротивоположни оценки и категорични отрицания по адрес на авангардната литература от страна на професионални литературни критици и историци, на български писатели със стойностни приноси в националната ни литература. Оценки, изцяло негативни, които днес ни удивляват най-вече с недалновидността на техните автори, с легендарната им нечувствителност към всичко ново. Затова толкова по-голяма е заслугата на Г. Константинов, който не само утвърждава завоеванията на авангардните писатели у нас, но съумя в ония хаосни времена точно да дешифрира крайната цел и резултатите от безкористните им усилия „да се проявят свободно и да дадат по-чувствително отражение в европейския дух“ (5, 7).

В една съвременна интерпретация на художествените явления от 20-те години на XX век се стига до извода, че въпреки наличието на различни авангардни направления в българската художествена литература и изкуство възможна и мислима е и една обща представа за модерността като „нагласа на естетическото съзнание, насока на културния и социалния живот“. Подобна представа наистина не е в разрез с наличните художествени факти и тенденции, стига обаче тя да не се абсолютизира и универсализира. Защото неоспорим факт е, че всяко от битуващите у нас авангардни течения в литературата има свой философски източник и естетическа програма. Поради това неправомерно е да бъдат подведени всички те под общ знаменател. Естетическата тъждественост на съзнанието в обществото в никакъв случай не означава тъждественост на естетическите платформи на авангардните направления. Това са явления от различен порядък и съдържание.

В тази насока може би историята на българския експресионизъм се отнася към поредицата от най-убедителни и безспорни примери.

ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ И ЕКСПРЕСИОНИСТИ

Струва ми се за основателно мнението, че почти всичко, което се отнася до същностните характеристики и възловите моменти от историята на българския авангард, все още продължава да е в сферата на проблематичността и неуточнените съдържателни и хронологически параметри. Дори и когато става дума за първите му пробиви в нашето литературно всекидневие, за наченките му у нас.

Единственото, което можем с известна категоричност да твърдим, е, че началото е свързано с експресионизма и името на Гео Милев. След онзи фатален 29 април 1917 г. тежко раненият поет е изпратен на лечение в София. В началото на следващата година се озовава в Берлин, където се подлага на мъчителни и болезнени операции. Обстановката в германската столица е напрегната и заредена със социални и политически конфликти, на дневен ред е борбата на немските спартакисти срещу виновниците за войната. Впечатленията си от видяното и преживяното той ще отрази в „Грозни прози". Оттогава датират и интересите му към творчеството на немските експресионисти Йоханес Бехер, Франц Верфел, Енст Толер, Леонхард Франк и др. Интересува се и от изобразително изкуство, и поспециално от Марк Шагал и Оскар Кокошка, а в областта на театъра – от постановките на Макс Райнхард, директор по това време на Новия немски театър.

Когато през март 1919 г. Г. Милев се завръща в България и се установява в столицата, веднага се заема да осъществи издателските си и творчески планове. На 15 септември излиза от печат и първата книжка на замисленото още в Берлин литературно-художествено сп. „Везни" (1919–1922), което трябва да бъде „нещо като списание на българските модернисти" (6, 269).

Не може да се твърди със сигурност, но ако не първи, то поне един от първите, редакторът на списанието заговаря у нас за **експресионизма**. Още в кн. 2 помества своя отзив, озаглавен „Експресионистическа изложба на един български експресионист – Георги Папазов", и само след две книжки отпечатва първия манифест на българските експресионисти – „Фрагментът" (7, 95–98). След тази публикация експресионистичната

проблематика и художествено творчество стремително завладяват страниците на изданието. Преводи от немския експресионист Алберт Еренщайн, от австрийския поет Георг Тракл, Карл Айнщайн, Блез Сандрар, Арно Холц, статия за експресионизма от Хервард Валден и от Херман Бар за Мартин Бубер и др. Постепенно обаче преводните материали започват да отстъпват и освободеното пространство се заема от българските им последователи – Гео Милев, Чавдар Мутафов, Боян Дановски, Николай Райнов, Ламар и др. Техните имена вече в края на първата годишнина се срещат почти във всеки брой. Със завидна настойчивост и последователност българските експресионисти запознават нашата литературна общественост със своята естетическа програма, обясняват нейните основни принципи и цели. При това усилията им не се изчерпват единствено с теоретически изложения, главният им аргумент в защита на новата художествена доктрина е забележителното художествено творчество, което създават за съвсем кратко време.

Обстоятелството, че още в момента на появата си българският експресионизъм разполагаше със свой печатан орган, излизал въпреки трудните следвоенни условия сравнително продължително време, се оказва особено благоприятен фактор за оформянето му като водещо авангардно течение в литературната панорама на 20-те години. А като вземем под внимание и организаторските способности на Гео Милев, можем да си отговорим на въпроса защо експресионизмът спечели за своята кауза едни от най-способните и надарени писатели на времето.

Първото авангардно литературно направление, заявило своето съществование у нас, безспорно е **експресионизмът**. А както вече споменах, за неговото успешно и трайно врастване в литературната обстановка на десетилетието от решаващо значение се оказва обстоятелството, че то разполага със свой печатан орган – сп. „Везни“. В писмо до Л. Стоянов редакторът го предупреждава, че то „ще бъде нещо като списание на бълг. модернисти, което ще ги рекламира чрез техните собствени съчинения, които наистина да ги рекламират...“. И по-нататък обръща внимание специално върху сътрудниците и сътрудничеството. Обявява се решително за скъсване с разпространената тогава практика едни и същи автори да се появяват в периодични издания с взаимно отричащи се политически и естетически платформи. „Впрочем – предупреждава редакторът – трябва сътрудниците да се съсредоточат изключително във „Везни“ и да не сътрудничат никъде другаде – аман от този навик на безпринципност! Нека в „Съвр. Мис.“ пишат социалисти, в „Общ. подем“ – идиоти, а във „Везни“ – модернисти; всеки да си знае къщата и мястото“ (9, 16, 269).

Очевидно след такава сериозна подготовка и категорично заявени амбиции за съблюдаване на определени естетически принципи списанието следва да обяви своята програма и художествени позиции. И то не закъснява да стори това: в кн. 4, месец ноември 1919 г., се появява статията на Гео Милев „Фрагментът". По същество и предназначение тя представлява първият манифест на българските експресионисти. Чрез него нашата литературна общественост има възможност да се запознае с естетическата платформа на българските експресионисти.

Още заглавието фиксира вниманието ни върху особеност, фундаментална за същността на новото изкуство – неговата **фрагментарност**. Два момента предопределят същността и функцията на фрагмента: рожба е на новото време, литература и изкуство; единствено чрез него изкуството постига главната си цел – художествения ефект. А тъй като психологическата му основа е асоциацията, рожба на **интуицията**, „изкуството е субективно: лирика" (7, 96). Поради тази причина епосът принадлежи на миналото, модерната поезия е лирика. Епосът е „абсурден анахронизъм"! Така авторът стига до генералното обобщение: поезията и изобщо изкуството се стремят да разкрият от фактите и нещата техния смисъл, за да ги превърнат чрез интуицията в символи. А фрагментът се оказва единственото средство за синтез на смисъла, извлечен от нещата и фактите. Ето защо самата история на съвременното изкуство има за предмет фрагменти. Художественото произведение е сбор от отделни образи, свързани от асоциацията в единно цяло, или по друг начин казано – от една идея. Образите са само символите на идеята, те не са цел, а средство: градивен материал в ръцете на твореца за постигане на генералната му цел – художествения ефект, художественото въздействие върху читателя. В този дух е и заключителната фраза на манифеста: „...Всеки словесен или пластичен образ не е самоцел, а символ, който въплъщава идеята" (7, 98).

Всички тези генерални принципи, заявени от автора на манифеста, прозвучали в атмосферата на сгъстен негативизъм, не биха могли да не получат прием и ответни реакции сред литературната ни общественост, ако, на първо място, те не идеха да отговорят на една назряла потребност от промяна и, на второ място, ако те не се индуктираха от дълбока и значителна мисъл за бъдещето на тогавашното изкуство. В случая не става дума за случайно попадение, за игра на слепия случай, който синхронизира естетическата програма на експресионизма в дадения момент с генералните тенденции в развитието на художественотворческите процеси, а тъкмо обратното – налице е

една естетическа програма, плод на самите тия тенденции и обществени потребности. Тъкмо това не съумяха да прозрат отрицателите на експресионизма и докрай останаха безпомощни пред факта за неговото почти светкавично разпространение у нас, както и при оценката за достойнствата и недостатъците на експресионистичното творчество.

Вярно е обаче, че в тази насока първият манифест в никакъв случай не ги улесняваше; той беше издържан изцяло в полемичен и провокативен тон. Неговият автор взривяваше из основи фундамента на литературната ни класика – естетическата програма на реализма, защото като метод за художествено изображение на действителността той се предопределя от изискването за обективност: „създава изкуство от осезаеми логични елементи на **илюзията**: реализъм". Съществува обаче само един начин да се твори днес изкуство – на далечните асоциации, на интуитивната чувствителност, т.е. да се твори **субективно изкуство**, т.е. **лирика**. Обективното, т.е реалистичното – епосът, въздейства с жизнените факти, с логика и с анализ, които довеждат до „подробност", до изчерпателност в описанието и изобщо до „**пълна** картина". Докато лиричното изкуство въздейства с „алюзията на фактите – със символи, свързани помежду си чрез асоциацията". Чрез фрагмента се ликвидират разточителните описания, пълната картина на реалната обстановка и действителност.

Въпросът е само да сме наясно, че изкуството, сътворявано от символи, не може никога да бъде „ясно, обективно, логично съчетание на самите неща". Защото в него авторовият субект извършва подбора и ги съчетава – „затова е „неясно", „тъмно" – и фрагментарно. Тази констатация е възлова за естетиката на българския експресионизъм и експресионистите; тя идва да се противопостави на древни традиции в националното ни изкуство, да отрече специфични черти в светоусещането и световъзприемането на българина. Да се извърши подобно посегателство върху реалистичната първооснова на националното ни изкуство и литература, в очите на съвременниците е означавало не революция, а кощунствен акт, поругание.

Критическата реакция е почти светкавична и предимно плод на емоционални афектации. Преобладават директните квалификации в балкански обиден стил, липсват мотиви и обосновка на защитаваната позиция или негативни оценки. Така само няколко месеца след публикуването на „Фрагментът" във всекидневника „Ново време" се появява статията на Петър Завоев с впечатляващото заглавие „Литературни уроди", отпечатана в два последователни броя на вестника. Поводът са „Везни" и неговият редактор Гео Милев. В същия дух са издържани и статиите на С. Димитров, Борис Златанов и др.

В 10. книжка на сп. „Везни“ Гео Милев помества есето „Небето“ (7, 299), в което допълва, доизяснява и доуточнява някои постановки и принципни формулировки от манифеста. Те се утвърждават и налагат от автора със същата категоричност и безкомпромисност, с която преди това са заявени, само че са придружени от повече теоретически аргументи и последователност. При това с помощта на съпоставки, освен с реализма, още и с импресионизма.

В доказателствената си пледоария авторът прибягва до пространствени аргументи – небето, земната атмосфера, въздуха, Космоса, бездната и т.н. Ако в манифеста се атакува философската първооснова на реализма – обективността на изображението, – за да му бъде противопоставено новото изкуство като субективен акт, в „Небето“ авторът си послужва с една пространствена решетка, изградена от три компонента: света, небето, предмета. Тези три съставки са мобилни и в зависимост от мястото на всяка една от тях в пространството се появява едно или друго направление в изкуството.

Така комбинацията: „небето пред предмета е въздух между Аз и Света: видима реалност, земна атмосфера – **реализъм**“ (7, 299).

Ако се промени мястото на небето в триадата и то се постави зад предмета, тогава реалността изчезва, появява се абстракцията. Или както пише авторът: „Не отразяване на Света през Аз в изкуството, което изкуство е: отражение на Света. А отразяване на Аз през Света в изкуството – което изкуство е: Космос. Вечност. Абсолют“ (7, 299). Или с други думи – **експресионизъм**.

„Експресионизмът: Аз взема – грабва – Света и го разтапя в небето зад Света. Светът отива, изчезва напред – за да се появи в Космоса като изкуство: сливане на Аз с космически елементи, с Платоновата идея.

Антиреално изкуство.

Божествено изкуство.

Вечно изкуство.

Аз става Космос. Аз става Изкуство. Аз става вечност. Аз става Божество. – Алфа. Светът – предметът – изчезва. Изчезва като установена величина; загубва своята определена, собствена цена. Става преображение: – средство с относителна цена: образ, символ“ (7, 300).

В тази дефиниция на експресионизма Гео Милев извежда на преден план личността на твореца, на художника – в изкуството то е Космосът, вечността, богът, вечното начало. Да тво-

риш – означава да заличиш материалните очертания на света и да го преобразиш чрез символа. Художникът е демиург, който преобразява света и със силата на своя дух сътворява нови форми, непознати и немислими за реалния свят. Чрез тях той комуникира с Космоса на изкуството. Той не е вече пасивният копировач на реалния свят, а божество, сътворяващо по своя воля един нов свят. „В експресионистичното изкуство – пише Гео Милев – не съществува външна, веществена, реална форма: човек, кон, къща, дърво – а съществува художествена форма, създание на дух Аз“ (24, 300). Оттук авторът стига до извода: творецът самосътворява свои форми, което означава, че ражда изкуство. И заключава: „Всяко изкуство е експресионизъм, творчески израз, израз на Бог Аз“. Никога дотогава личността на художника не е бивала въздигана до такава висота. Гео Милев беше първият, който му отреди ролята не само на творец, на демиург. Той имаше съзнанието, че да създаваш изкуство – означава да удвоиш земното си съществование и се осъдиш на вечен живот.

В теоретическия арсенал на българския експресионизъм съществува още един програмен документ, който е останал някак пренебрегнат от изследователите – „Музиката и другите изкуства“, публикуван в „Алманах Везни“ (8, 81–83). Статията е изключително ценно свидетелство за теоретическите амбиции и възможности на автора в тази насока. Той единствен от българските експресионисти не ограничава претенциите си в областта на експресионистичната естетика до художествената литература. В „Музиката и другите изкуства“ Г. Милев разсъждава върху проблема за първичността на музикалното изкуство изобщо. И за последиците от насилственото съотнасяне на всички останали изкуства към триизмерното пространство на природата: Единствено вярна на своите природни дадености остава музиката. Докато „от Аристотеля до днес изкуствата бяха тласнати в пътя на подражанието: „възсъздаване на действителността“ беше до днес основният принцип на всяка естетика“ (8, 81).

Да се обяви, че музиката е първото изкуство, освен абсурдната очевидност на заявеното означава и още нещо, далеч по-съществено: че тя е израз на първични екстазни състояния, на експресия, а не на подражание на обективно съществуващите форми и ситуации вън от възсъздаващия субект. Изтръгнали се от абсурдната логика на Аристотеловата естетика, една група модерно мислещи изследователи стигат до прозрението: „Експресията, изразът от вътре прави изкуството творчество, а не

възсъздаване, или дори подражаване: творчество на нови форми, а не копиране на готови – дадени вън в действителността - форми“ (8, 82–83).

Тази истина според автора разкрива верния път за развитие пред другите изкуства – поезията, живописта, скулптурата, които, подобно на музиката, чрез своето въздействие да възвишават и облагородяват човешките души.

С присъщата си методичност и добросъвестност в изследването на литературните явления и проблеми Гео Милев обаче не се задоволява единствено с теоретически разработки и констатации. Неговият вечно буден и търсещ дух изпитва адската потребност от документални неопровержими потвърждения на логическите му изводи и прогнози. Ето защо през 1921 г. в кн. 3 на сп. „Везни“ редакторът обявява началото на една литературна анкета сред читателите.

Каква е целта? Какви са очакванията? И най-после оправдани ли са те от получените отговори?

Бихме сгрешили, ако прибързано заключим, че публикуването на 26 писма-отговори през ония трудни години е един неоправдан лукс. Резултатът от анкетата в крайна сметка оправдава поетия риск. Анкетьорът е получил отговорите, които са му били необходими, независимо от това дали са били желаните и очакваните. Но без съмнение, когато в кн. 15 публикува заключителната бележка на редакцията, той вече е знаел „становището на читателя спрямо тия две схващания на изкуството“ (9, 64).

Кои са те? Известните вече от трите програмни документа: едното е свързано с литературата, пресъздаваща действителността, назовавана от него **обективна**, и застъпваща реализма в изкуството; а другата – **субективна**, която си служи с форми без адекват в действителността. Или, ако си послужим с неговите думи от уводната бележка при обявяването на анкетата: „Едната литература вижда само формите на действителността, другата – търси смисъла, скрит зад тия форми... Материалистично и духовно схващане на изкуството“ (9, 63). Тъкмо читателското становище по отношение на горните две форми на изкуството и литературата анкетата има за задача да осветли. Но с това не се изчерпва всичко: от заключителната фраза на редакционното обръщение към читателите става ясно, че чрез писмата на участниците ще бъде възможно да се очертае „най-важната картина на днешното литературно състояние на България“ (9, 64). Резултатите обаче далеч не са такива, каквито организаторите на анкетата биха желали да бъдат. В заключителния коментар не е трудно да се долови известно разоча-

рование, нотки на огорчение и изненада от ниското теоретическо мислене и литературна подготовка на участващите.

Тъй като литературната анкета между читателите на сп. „Везни“ е нещо съвършено ново за българския литературен живот от 20-те години на миналото столетие и същевременно в организирането ѝ е заложен широкомащабен замисъл, който по косвен път разкрива специфични черти и характеристики на българския експресионизъм, ще си позволим да ѝ отделим малко повече внимание. В уводната редакционна бележка се уточнява, че тя се провежда между читателите на списанието. Очевидно редакторът на „Везни“ търси обратната връзка, за да установи какво от неговите послания достига до читателската аудитория и нейната оценка за тях. Но ако това в известен смисъл е предпоставено от един чисто прагматичен интерес с оглед по-пълното задоволяване интересите на читателите и техните желания, в текста на самата бележка тази цел е далеч надхвърлена: засягат се кардинални въпроси от областта на естетиката, историята на българската художествена литература и т.н. Според редакционната бележка „в България съществуват – от много години вече – две литератури, съвършено различни, дори враждебни помежду си; едната, представлявана от писателите членове на „Писателския съюз“, другата – представлявана от три години насам от сп. „Везни“. Първата схваща творчеството на писателя като „възсъздаване на действителността“, втората – „не възсъздаване, нито пресъздаване на действителността, а свободно творчество на духа“. Едната литература е наречена обективна, другата – субективна. Ако приложим естетическата терминология, първата е представлявана от реализма в литературата и изкуството, а втората – от символизма. Но за да бъде правилно разбран, авторът прави следната много съществена уговорка – тук символизъм не се покрива с литературното течение, защото „за символ се смята всяка форма, която не е адекватна на действителността“. И след тази уговорка той заключава, че първата литература вижда само формите на действителността, докато другата „търси смисъла, скрит зад тия форми“. Или по друг начин казано – „материалистично и духовно схващане на изкуството“. В своите позиции сп. „Везни“ е застъпвало позициите на Платон в изкуството, за разлика от другите, които следват Аристотел.

Именно по тези две тенденции в изкуството редакцията се обръща към своите читатели да изложат своето схващане. Съобщението завършва с една фраза, от която става ясно какво очакват и какви надежди възлагат организаторите на литера-

турната анкета: да получат най-вярната картина за днешното литературно състояние на България.

От тази книжка нататък до бр. 15 редакцията печата получените читателски писма, чийто общ брой е 26. В същата книжка е отпечатано и едно „Заключение", в което е направен опит да се обобщят резултатите от анкетата. Два са генералните извода, до които стига редакторът: всички участници в анкетата не отговарят директно на основния въпрос в анкетата, но в замяна на това повдигат много други допълнителни въпроси. Оттук следва изводът, че българският читател е много неориентиран; няма собствен вкус, поради което е склонен да приеме взаимноизключващи се становища. Такава според редактора е една категория от участниците. Но съществува и друга, „заклети привърженици и поклонници на „символизма"; те са твърди и категорични в убежденията си, но малцина от тях изтъкват някакви по-дълбоки основания на това убеждение" (9, 271). Въз основа на тия две предварителни впечатления редакторът обобщава своите констатации в няколко точки: всички участници схващат изкуството като духовна функция; без изключение изискват от поета душевни откровения; нито един не защитава реализма; общоприет е принципът изкуство за изкуство; мнозина схващат моралния принцип като тенденциозност в изкуството, което според редактора е погрешно, защото той е едно „върховно задължение на художника към човечеството; задължение за чистота" (9, 272); има повърхностно отношение към естетичните проблеми.

В т. 9 от Заключението се отбелязва, че малцина от отговарящите притежават и излагат със сигурност своите съждения. И това са авторите на писма 1, 9, 12, 17 и 26. Специално внимание е отделено на последното, чийто автор е Ив. Калпазанов. В него единствено „правдата и правото на символичното изкуство са доказани". Но и то, „както и цялата анкета не доказват правдата и правото на българския символизъм" (9, 273). С други думи, въпреки неговите очаквания, времето на българския експресионизъм не е още настъпило. Такава е горчивата генерална констатация на редактора на сп. „Везни", но въпреки това той не губи надежда, че макар то да е „още непознато в българската литература", българският читател го очаква, „очаква го може би несъзнателно, но очаква го" (9, 273).

В своите спомени Ангел Каралийчев споменава, че е участвал в литературната анкета на сп. „Везни" с едно писмо, подписано с А. Иванов, „в което по един твърде дързък начин се изказах за изкуството на обърканата буржоазна епоха, което беше паметник на безпримерно падение... За голяма моя из-

ненада главният редактор напечата без промени писмото в книга 10 на година III с един суров и наставнически отговор против пролетарското изкуство, което наричаше абсурд, против цивилизаторската роля на комунизма, за възвисяване на човека към „духовната първосъщина на Всемира“ и други неясни големи думи“ (10, 225). Всъщност неясните и големите думи, за които споменава Каралийчев, са, че пролетарско изкуство „не може да съществува“. Днес вече не е трудно да си отговорим кой от двамата е бил правият.

И така, какво разкри първият опит за социологическо проучване на литературния вкус на българския читател от началото на 20-те години на XX век. И сега Гео Милев е в унисон с европейската проблематика и проучвания в сферата на литературната наука. По това време в Германия получават широко разпространение изследванията върху социологията на литературния вкус. Даже един от най-известните и сериозни немски изследователи, проф. Левин Шукинг, озаглавява своето изследване „Социология на литературния вкус“, в което разкрива сложните процеси и взаимодействия, в резултат на които се формира господстващият литературен вкус.

Очевидно изводите от анкетата не са обнадеждаващи: българската литературна общественост като цяло не е теоретически и естетически подготвена, за да възприеме експресионизма като литературно направление. Даже и ония читатели, които категорично застават зад тезата за духовното схващане на изкуството, даже и те не са подготвени естетически да мотивират своите становища и позиции. Според редактора този факт може да се обясни с липсата у нас на естетическа критика. И следователно – отсъства главното предусловие, за да се наложи у нас експресионизмът като литературно направление.

Свои приноси в разработката на теорията на българския експресионизъм имат несъмнено още Николай Райнов, Чавдар Мутафов, Константин Гълъбов, Ат. Илиев, както и неговите отрицатели в лицето на Иван Радославов, Васил Пундев, Иван Знахар, Петър Завоев, К. Мочулски и др.

В статията си „Предисторичен експресионизъм“ Николай Райнов открива предшествениците на експресионизма в каменните статуи на остров Пасха. Или с други думи – преди 1 660 000 години. В техните каменни портрети авторът на статията вижда „най-ранната експресионистична работа. Не, разбира се, експресионизъм на пълно с интуиция творчество. Те са стилизирани строго и с дълбоко чувство. Най-типичното от царството на птиците и зверовете се съединява с най-изразителното в човешкото лице. Изумително тератологично въображение и

непогрешим синтезиращ разум. Като портрети, тия статуи са възможни само под ъгъла на експресионистичния възглед“ (11, 193). В заключение Н. Райнов признава, че съвременните експресионисти се самозаблуждават, считайки, че са открили нов път в изкуството, защото „вън от спор е, че западните експресионисти не са създали нищо равно по дълбочина, замах и израз на тия изтукани“ (11, 195). Публикацията е плод, навярно неосъзнат, на реална потребност у теоретиците на експресионизма да мотивират неговата поява с далечното историческо минало на изкуството. По този начин появата на експресионизма в началото на XX век е факт от реални процеси, извършващи се в развитието на изкуството още в дълбока древност. Очевидно в случая българският автор се е малко престарал.

По проблемите на експресионизма Ч. Мутафов има три публикации – „Експресионизмът в Германия“ (1924), „Зеленият кон“ (1920–1921) и „Експресионизъм или реализъм“ (1926). Макар в първата статия проблемите да са ситуирани в Германия, това в никакъв случай не означава, че се отнасят и са валидни единствено до немската действителност. Той е може би единственият в нашата литература, с изключение на Гео Милев, който възприема експресионизма не като литературна вкаменелост, без никакви връзки с живота, а тъкмо обратното. Неслучайно още с първата фраза на статията си категорично заявява това свое убеждение: „Никога едно изкуство – писа той – не е бивало тъй тясно свързано с живота, както е експресионизмът в Германия след войната“ (12, 350). Годините 1920–1923 са белязани с шеметните процеси на обезценяване, на преоценка на ценностите във всички области. Експресионизмът се превръща в емблематичен знак на новото време. И още нещо много съществено отбелязва авторът: експресионизмът не е само едно литературно течение, „той беше и едно познание“.

Но какво?

Той учи как да се преодолее формата, за да се стигне до същината, до идеята; той откри пътищата, които извеждат душата през материята, огруби света, „за да го направи елементарен“. И така ни остави в наследство грозотата на големия град. За мнозина грозотата стана причина, за да отрекат това жестоко изкуство. Породен от инфлацията на следвоенните години, експресионизмът трябваше да загине с нейното ликвидиране чрез финансовата стабилизация на Германия. Ч. Мутафов обаче е твърдо убеден, че неговата смърт е привидна, защото инвазията му е тотална. А освен това в сферата на изкуството инфлацията и стабилизацията не означават нищо, защото там действат вечните закони на изкуството. И защото тези закони

живеят във всеки от нас чрез вечната ни жажда за **ново** изкуство.

Великолепното есе „Зеленият кон“ е по същество размисли на автора върху **стила** в изкуството. В неговото силово поле законите на реалния свят губят своята сила, защото стилът налага правилата на условността. Попаднали в нея, получават друг смисъл и предназначение, подчиняват се на други изисквания, защото изпълняват други функции. Зеленият кон, пасящ червена трева под оранжево небе, е жива провокация за буквалистите в изкуството, но когато се възприема като елемент от една условност, той няма да ни шокира, защото ни позволява да не се съобразяваме с възможното и така да намерим адекватни средства, за да изразим неизразимото. В света на условното зеленият кон се превръща в символ, в знак, в код, поставящ „началото на една възможност, която, в кръга на изкуството, се превръща в естественост“ (12, 354).

Продължение на неговите размисли за условността в изкуството и буквализма откриваме в статията му „Експресионизъм или реализъм“ от 1926 г.

В рамките на 6 години Константин Гълъбов публикува четири текста за експресионизма – три в сп. „Златорог“ и един във в. „Стрелец“. Всички те са провокирани от конкретни поводи – новоизлезли изследвания в Германия или пък експресионистична поетическа антология. Само последната му публикация – „Експресионизмът и чарът на луната“, е плод на негови собствени наблюдения върху лириката на немските експресионисти, в която луната е на особена почит. Погрешно би било обаче да се мисли, че авторът се ограничава единствено с представянето на новоизлязлата книга. Точно обратното – книгата става повод за доста пространни изложения на естетиката и принципите на експресионизма като литературно направление. Във въвеждащите си думи К. Гълъбов излага не само позициите на автора, а и свои собствени възгледи и оценки за експресионизма. В това отношение особен интерес за нас представлява неговата първа публикация – „За експресионизма“, в която ни представя книгата на немския литературовед Франц Ландсбергер „Импресионизъм и експресионизъм“ (1920).

Изложението започва с думите: „Експресионизъм – едно изкуство, за което започва да се говори и у нас. А то е толкова старо, колкото самото изкуство“ (13, 159–162). След като отбелязва, че по същество експресивно е изкуството на децата, на дивака, на източните народи и средновековието, той дава следната дефиниция за експресионизма: „експресивно е въобще всяко изкуство, за което възпроизвеждането на външния свят е

нищо, отражението на вътрешния свят, напротив – всичко“ (13, 160). Авторът на статията точно формулира двете най-важни характеристики на експресионизма: деформира външните форми, за да ги направи адекватен израз на душевното състояние на твореца. По-нататък К. Гълъбов се спира на опасностите, които са заложени в естетическата програма на течението, от пълното игнориране на действителността, от прекаленото акцентиране върху израза, което взема „връх над формата в днешния експресионизъм“.

Във втората си статия – „Реализъм и експресионизъм в литературата“, К. Гълъбов ни запознава с книгата на Фридрих Меркер върху съвременната литература, в която предмет на анализ и преценки са различията между реализма и експресионизма. Надълго и доста подробно той излага разновидностите на реализма и експресионизма и техните представители в художествената литература. Така според Меркер съществува механически реализъм и вглъбен реализъм. Формите на експресионизма са значително повече на брой – обезплътяващ, абстрактен, интелектуален, класически. Онова, което си струва да бъде цитирано от тази обемиста статия, са думите на К. Гълъбов: „Без да отрича експресионизма по принцип, Меркер въстава само срещу безжизненото в него, верен на старата истина, че няма изкуство без преживяване. Изкуството на бъдещето е за него толкова малко експресионизъм, колкото и реализъм“ (14, 394).

От третата статия на К. Гълъбов – „Немска експресионистична антология“ (15, 327), чийто съставител е Курт Пинтус, заслужава да се отбележи само едно предсказание за бъдещето на експресионистичните поети: „Център в експресионизма е само неговата интензивност. От многобройните поети на това течение не ще оцелее никой в паметта на идните поколения; те ще бъдат забравени тутакси щом затихне бурята на днешното време и ще светят на бъдещето като млечния път, който има безчислени малки звезди, но нито едно голямо ярко светило“ (15, 329).

Както се вижда, статиите на К. Гълъбов върху експресионизма са предимно информативни. Те информират нашата литературна общественост за новостите в литературния живот на Германия. А като се вземе под внимание фактът, че роднинят експресионизъм е родилно свързан с немския си събрат, тяхното значение видимо пораства. От друга страна, чрез тях българските експресионисти имат възможност да следят на едно национално равнище състоянието, оценките, настоящето и бъдещето на експресионизма.

ГЕО МИЛЕВ

(15.I.1895–15.V.1925)

Увлеченията на Гео Милев по модерните литературни направления са по същество процес на търсене, осмисляне и овладяване на нови форми, изразни средства и стилистика, които ще му позволят да сътвори изкуство на равнището на модерната западноевропейска литература.

Едни от първите свидетелства за естетическите възгледи на Гео Милев намираме по страниците на сп. „Листопад“, където през 1913–1914 г. излизат неговите „Литературно-художествени писма“. Тези писма изпраща, когато е студент в Германия. През 1914 г. помества и една статия в сп. „Звено“ под заглавие „Модерната поезия. Бележка и идеи“ (кн. 4–5).

Литературно-художествените писма и статията „Модерната поезия...“ отразяват твърде ранен етап, през който се полагат основите на естетическите възгледи на Гео Милев. По-късно те ще се избистрят и ще се отлеят в скрижалите на една модерна естетика и творчество, в критически принципи и изисквания, които поетът прилага върху литературния процес у нас през двайсетте години – по страниците на сп. „Везни“ на първо време.

Наистина установени възгледи, ясно очертани естетически позиции все още няма; избирателната способност у младия човек не е култивирана до степен, която ще му позволи да парира еклектизма. Предразположението обаче към новото, антиканоническото в изкуството реално присъства както в живота, така и в личната съдба на поета. Годините, през които Гео Милев организира издаването на собствено списание, привлича сътрудници и активно участва в културния живот, са време за интензивен творчески труд. Стрелката на естетическия му компас нервно се мята от единия полюс в модерното изкуство до другия. Той полага колосални усилия, за да се ориентира в сложната, динамична и противоречива обстановка. През този

отрязък от време е преодолян юношеският еклектизъм на студентските години. Ето защо в кн. 2 на сп. „Везни“ редакторът излиза с програмен документ – статията „Посоки и цели“. В него излага темпераментно, в твърде императивен стил своите възгледи за българската художествена литература; по същество това е не само програма на списанието, но преди всичко една естетическа платформа, от която се готви да преценява литературния живот в България от началото на двайсетте години.

Ако в програмната статия на „Везни“ Гео Милев очертава периметър за литературно-практическа дейност, във „Фрагментът“ отбелязва едно качество на съвременното изкуство, което според него е равнозначно на понятието *модерно изкуство*.

Фрагментът е едновременно и естетическа категория, и тенденция; следователно една жизнена и активна естетическа реалност, която непрекъснато присъства и до голяма степен определя облика на непосредствената художествена практика.

Тенденцията към синтетизъм, която констатира критикът (друг е въпросът дали тя е монопол единствено на модерното изкуство, или пък е присъща изобщо на изкуството като специфична творческа дейност), може да бъде реализирана най-ефективно чрез фрагмента. Върху знамето на модерното изкуство стои един-единствен, главен, символ – фрагментът.

В статията си „Езикът“ (7, 183) Гео Милев излага своите възгледи и съображения, наблюдения върху езиковата култура на българския писател, върху състоянието на българския език в момента. Отбелязва езиковедските крайности и опитите на някои филолози да го подложат на безпощаден пуризъм. По всички тия въпроси авторът изразява обективни и премерени оценки, лишени от крайности, очертава перспективна програма за развитието на българския литературен език в бъдеще.

След като констатира, че все още не са формирани традиции, той отбелязва: „Този, който полага основите на литературна традиция – той полага основите на литературен език: писателят. Не филологът; литературният език няма нищо общо с филологията – и той ще бъде създаден, нашият литературен език, не въз основа маса филоложки издирвания в областта на старобългарската морфология, етимология и пр. – а въз основа живия – днешния български речник“.

По-нататък в статията правилно се посочва, че абсолютният пуризъм води до обратни резултати – „не чистота, а нечистота в езика“. И поетът показва вярната посока и цел в боравенето с езика, цел стратегическа и с несекваща валидност – „да се утвърди – не да се измисли българският литературен език“. А за нейното осъществяване следва да се осмислят, на първо мяс-

то, собствените му елементи, което не означава в никакъв случай механично отстраняване на чуждите думи. Те наистина не са желани, но без съмнение са наложени от потребностите на реалната езикова практика, поради което „тяхното съществуване в нашия език трябва да се смята по-скоро за богатство, отколкото за нещастие“.

Потребностите на литературата са определящото начало, когато се формира една традиция в областта на литературния език. Ето защо неговата чистота „ще бъде постигната само тогава, когато от целия употребяван днес в книжнината речник се задържи и утвърди всичко онова, от което литературата има нужда“.

Периодът на „Везни“ дойде да завърши един етап от идейно-естетическите възгледи на Гео Милев. Но той същевременно подсказа и първите симптоми на начеващата еволюция в гражданските и естетическите позиции на поета. Еволюция, която щеше да намери своя естествен завършек по страниците на второто списание, редактирано от него.

Само три месеца и половина след като Септемврийското антифашистко въстание е потушено, Гео Милев започва да издава „Пламък“ (1924), в което се обяви за единство на изкуството с живота. Още в програмната статия – „И свет во тме светится...“, той категорично и без всякакви колебания определи мястото на твореца в жестоката борба с фашистките мракобеси: „Ний ще останем там, дето е Народът: при Народа, сред Народа“.

Следователно след въстанието проблемът за отношението на изкуството към народа в естетическите схващания на поета намери вярното си решение: изкуството се разглежда като неделимо от съдбата на народа и живота. Кулата от слонова кост, убежище на поетите, е рухнала в жалки уломки – „Изпод праха на мечтата, изпод уломките на фантазията излиза поетът, пробуден от своите розови сънища и лазурни блянове – слисан, изумен, прогледнал, – и вижда пред себе си разкървавения лик на Народа, своя Народ“.

Творецът не може да остане безпристрастен към преживяното през септемврийските кървави дни. И както авторът се изразява образно, пролятата народна кръв е паднала „като огнена роса в нашите сърца“.

По-нататък в статията от името на българската интелигенция авторът заявява, че тя не може да остане индиферентна, пасивна пред онова, което народът е преживял по време на септемврийските събития, пред Закона за защита на държавата (ЗЗД). Във връзка със забраните, предвиждани в него, поетът предупреждава, че всяка забрана е спиране на развитието,

води до страх и аскетизъм. А какво друго е аскетизмът освен бягство от живота, застой и мъртвило? Ако се следва подобна логика в аргументите на диктатурата, вън от закона остават Ботев и Вазов, белгийският поет Верхарн и Виктор Юго, поетът на руската революция Владимир Маяковски. Законът за защита на държавата забранява за нашата култура новите придобивки, извоювани от човечеството.

И поетът завършва с предупредителните думи: „Не могат да сложат граници на духа и предели на мисълта. „И свет во тме светится, и тма его не обять“ – учи благовестието Христово“.

В програмната статия на „Пламък“ се чертаят отговорни задачи, които не се свеждат единствено до литературата, а засягат и други области – култура, театър, критика не само на художествените явления в живота на българското общество от 20-те години, но и върху „жизнените и значителни явления на обществения живот“. А когато стане дума за културата и изкуството, тогава претенциите на редактора засягат всички техни области и проявления – литература, живопис, музика, театър, философия, религия, обществен живот. За тях списанието поема задължението да „дава своята преценка“.

Полемични са оценките, които се правят на младата тогава поезия – „тоест – поезията, за която никой не се интересува, която никой не чете“. Той стига дори до отрицание на символиста Н. Лилиев – сътрудник от периода на „Везни“. Нарича неговата лирика формална, а стиховете на младата генерация символисти – „безцелно прахосничество на готово богатство, само жалко стихоблюдие“.

Така, разширявайки оценката си върху цялата съвременна българска лирика, Г. Милев стига до извода, че „българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот – за да ѝ дадат живот“.

Критикът е безпощаден, не прави никакви компромиси по отношение на поети, с които само няколко години преди това е воювал от една естетическа позиция. Такова безпощадно отрицание на предишни естетически позиции беше невъзможно, без поетът да е изживял Септемврийското въстание от 1923 г. Скокът, който направи редакторът на сп. „Пламък“, е толкова главоломен, че изглежда просто невероятен. Но тъкмо този акт го постави в авангарда на българския експресионизъм.

Ето защо, когато през март 1918 г. Гео Милев пристига в Берлин на лечение, той е предварително настроен на честотата, в която експресионистичната вълна покрива Германия и западноевропейското изкуство. Случаят пожела българският поет да попадне в германската столица, когато експресионизмът

като авангардно течение изживяваше своите върхови осъществявания.

Като направление в литературата и изкуството експресионизмът се заражда първоначално в Германия и Австрия (1911–1918) и в същността си е ответна реакция на душевния потръс от видяното и преживяното по време на Първата световна война. Следователно течението в известен смисъл е средство за надмогване на кризата, изживявана от европейската цивилизация през второто десетилетие на XX в., опит да се изработят художествени средства за нейния израз. Самият термин иде от френската дума „expression", което буквално означава „израз". Преди да се оформи като литературно направление в Европа, той вече е школа в областта на живописта със своя естетическа програма и принципи.

През 1920 г. Гео Милев издава първата си оригинална стихосбирка – „Жестокият пръстен". Васил Пундев посочва, че амбицията на поета е „да даде внушенията на фрагмента, освободен от всякакви връзки на художественото единство" (17, 146). В „опита му цял да се разкаже" и да съприкоснови читателите „с всичките си нерви, с всички гънки на жадния си мозък" той видя един акт на нехудожественост. Всички, които са оценявали стихосбирката, говорят за отразяване на психически, душевни явления, а това означава сложни подвижни процеси, изискващи съответните фини и гъвкави средства за изказ. Като цяло критиката намира, че внушението чрез фрагмента е несполучливо.

Каквито и да са тълкуванията на рецензентите, в едно те несъмнено си схождат – че стиховете от „Жестокият пръстен" отразяват предимно психически състояния. Всяка творба в книгата е отглас на определени настроения, психическа реакция, на импулс, дошъл отвън, от реалната действителност. Ето стихотворението „И в този час, когато с протяжна безнадеждност". То рисува конкретно душевно състояние на лирическия герой. Загубен в тъмен град, озовал се на грешния площад, където го лъстят вечерни жени с продажна нежност, всичко му изглежда мрачно и безнадеждно.

В стихосбирката обаче има две творби, дето с особена яркост се откроява образът на луната. Поетът сякаш се опива от удоволствието да я оцветява в най-различни цветове. Тя е „мъртвешки зелена" и лежи над „белия праг" – един съзнателно търсен контраст. А ето и другия образ на луната:

Луната, старата змия, съблича
– дълбоко в черни лесове –
зелената си кожа.

Отново се появява черният цвят. Но и в двата случая цветът се схваща абстрактно, извън изображението на предмета. Зеленото не е сетивно качество на изобразения лунен диск, а самостойно свойство, вън от реалните качества на предмета. С една дума, цветът няма за цел да подражава на реалните качества на природното явление, а е средство за себеизказ, за изобразяване на душевното състояние. И в този пункт именно търсенията на Гео Милев се съприкосновяват с експресионизма примерно на един от основателите му – Василий Кандински. Както е известно, той се стреми да открие нови изобразителни средства, за да проникне „през вещите в тяхната същност". Другият представител на експресионизма в изобразителното изкуство, Франк Марк, пише в авангардисткото списание „Пан" през 1912 г.: „Ние днес търсим скритото в природата зад пелената на видимостта... Ние търсим и рисуваме вътрешната духовна страна на природата не от каприз или желание за нещо друго, но защото ние виждаме тази страна така, както по-рано хората са виждали виолетовите сенки в атмосферата над всички вещи" (18, 27). По този път на търсене експресионистите се откъсват от реалния свят и откриват абстрактни форми, които им позволяват да сътворят свой субективен свят.

Съвсем не считам, че всички споменати теоретически положения на експресионизма са пренесени от Гео Милев механически в собственото му поетическо творчество. Очевидно нещата са далеч по-сложни, отколкото могат да изглеждат на пръв поглед. Вярно е обаче, че в стиховете на Гео Милев няма да срещнем директно изображение на обективната реалност, на природата, на житейски ситуации. Всичко е пречупено през призмата на интелекта, на субективността.

По такъв начин контактите с реалността са индиректни, осъществяват се чрез посредничеството на авторския субект и неговия творчески свят.

Втората стихосбирка на Гео Милев, „Иконите спят" (1922) съдържа пет вариации на народни песни. А именно: „Змей", „Кръст", „Гроб", „Стон" и „Край". Действително получава се някакъв парадокс – експресионистът, който търси зад видимото същността на явленията и нещата, търси абстрактните средства, за да постигне в изкуството Мировата душа, изведнъж се обръща към българския фолклор.

Проблемът, ако се съди по статията, публикувана във „Везни", го е занимавал отдавна. Тук Гео Милев пише: „Задачата на всеки български художник – поет, музикант, живописец – е чрез своите произведения да влее в Мировата душа онези веч-

ни ценности, които притежава българинът; а това българският художник ще постигне по пътя на своята собствена душа". Такава е отправната теоретическа точка за разработка и на фолклора. Следователно и сега поетът остава верен на теоретическите си заявления, които предполагат защита на субективния творчески свят, пречупването на обективната действителност или националната традиция през неговата призма.

И трябва да се признае, че в стихосбирката „Иконите спят" тоя принцип е защитен талантливо, а при отделни творби – блестящо.

Подходът на Гео Милев към фолклора е чужд на етнографията, на повърхностните преработки, от които толкова много е претърпяла и продължава да търпи българската народна песен.

Гео Милев тръгва от разбирането, че националното чувство, националният стил на мислене са заложени в психиката и историческото съзнание на народа. Чувството за национална принадлежност се носи подсъзнателно от народния певец и се проявява стихийно. Ето защо, за да се съприкоснови с него, писателят трябва да преодолее външното, видимото, бита и етнографията и се докосне до историческото съзнание на народа. И тук той си поставя задачата да преодолее видимото, външното и да проникне до същността, до изконното във фолклорното явление. Или ако се изразим с терминологията на Пенчо Славейков – да проникне до „духа" на народната песен.

Как на практика Гео Милев осъществява тия идеи?

В „Иконите спят" са поместени пет вариации върху мотиви от народни песни: „Змей" – вариация върху народната песен „Жениш ме, мамо, годиш ме"; „Стон" – вариация върху „Черней, горо, черней, сестро", „Кръст" – „Откога си, момне ле, калугерица"; „Гроб" – „Там гроб ке си направим", и стихотворението „Край" – вариация върху народната песен „Стъпил Добри". И петте народни песни са любовни и следователно вариациите на поета са вариации върху любовни мотиви. Това създава вътрешна връзка помежду им, основана върху градиране на любовното чувство. Градацията завършва трагично – със смърт. Поетът не робува на идеите и похватите, с които народният творец пее за любовта, а взема само известни образи и сюжетни ситуации и ги трансформира в символи, които са адекватни средства за превъплъщаване на изключително дълбоките и болезнени конвулсии на една модерна душа. Тая особеност е отбелязана още от Васил Пундев, един от първите критици на стихосбирката. В рецензията си той пише: „Гео Милев е избрал за свободни лирически вариации пет наистина хубави мотива от народните песни, в които вариации е вляно

проникване и национално чувство. При тях не може да не си спомним простите перифразирания на народни песни у някои наши поети, у които интересът към образите и мотивите беше книжен и не даде художествени резултати в своето явно наивно и неискрено приспособяване към похватите на народния певец. От него Гео Милев взема само мотива“ (17, 147).

Съпоставката между фолклорния оригинал и варианта на Гео Милев веднага изважда наяве различията в стила на художественото мислене, в поетиката на едната и другата творба, в самосъзнанието и представите за щастие у лирическия герой. Но заедно с това съпоставката разкрива зоните, в които са дифузирали двете естетически явления. Ето фолклорния текст, от който е тръгнал Гео Милев – песента „Радка и змей“:

Жениш ме, мамо, годиш ме,
ала ме, мамо, не питаш,
че женя ли се, или не?
Мене ме, мамо, змей либи,
змей либи, змей ще ме земе!
Ката ми вечер дохожда
и тази вечер ще дойде:
змейове – с коне хранени,
змеици – в златни кочии,
змейчета – в кола писани.
Като през гора ще вървят,
гора без вятър ще легне;
като през поле минуват,
поле без огън ще трепти;
като у дома ке дойдат,
къщата, мамо, ще пламне,
от четирите кьошета –
сакън да не се уплашиш!

По-нататък Радка подробно излага събитията, които ще последват – гръмва тънка пушка и дворът се изпълва със змейове и змеици. Качват се на златни кочии и потеглят. По пътя съглеждат копи сено и Радка пита змея може ли да ги запали. Той ѝ отговаря, че снопите запалва, но сеното не бива, защото в него има билки „кумата и кумунигата, едностръка тинтява“. Изгорят ли в огъня тия билки, той ще се раздели с нея. Радка сама запалва сеното и се разделя със змея. А той в края на песента великодушно ѝ признава, че е „хитра, разумна“.

Народният певец следователно изобразява външните събития в тяхната последователност и чрез верига от случки се стреми да изтъкне съобразителността на героинята и нейното

превъзходство над змея. С това – надхитрянето на змея от Радка – той счита художествената си задача за изпълнена. Самоосвобождаването на Радка е кулминацията в обрисовката на нейните добродетели.

При Гео Милев лирическата героиня, напротив, страстно се стреми към змея, копнее за неговите ласки. Представите за ценностите и щастието у двете, с други думи, са полюсно противоположни. Ето монолога ѝ:

Остави ме!
– Змей Огнен е моят любовник!
Посред пламък и вихри гръмовни
– змейове с бели жребци,
в златни каляски змеици –
с развени
далече
крила
всяка вечер
той идва при мене.
Ела!
Притисни ме с безумни, свирепи ръце
до своята люспеста гръд от червени звезди,
до своето зверско сърце,
мокро в морава кръв:
вземи, изгори ме с пламтящата стръв
на свойте целувки –
грабни ме оттук ти,
отлети,
отнеси ме,
– далече, далече, далече –
зад гори, планини, стръмни бездни и гробища
в свойто царство без име
– о сън! о чудовище! –
дето няма ни ден, ни година, ни утро, ни
вечер:
Там!

Тази емоционално нагнетена атмосфера е получила равностойно ритмико-интонационно и графическо осъществяване: стихът е наситен с ритмически паузи, които емоционалното напрежение често превръща в динамически. И по този начин, макар поетът да борави с народни митологични представи и образи, остава при себе си – в индивидуалното си психологическо битие, на което е подчинил фолклорния реквизит от образи и представи.

Със същите представи се срещаме и в останалите творби от книгата – едно чувство на безнадеждност, на самотност и отчужденост от света, което не е натрапено на народния певец, а напротив – то съществува в песента; но поетът го изтръгва от естествената му среда и го затваря в субективния свят на своя лирически герой. В резултат на това песните на Гео Милев прозвучават по-скоро като химн на самотността, отколкото като ехо от безкрайната виталност на българския народ.

Великолепна илюстрация за това е стихотворението „Стон" – вариация върху популярната народна песен „Черней, горо, черней, сестро". Народният певец, както е известно, е изпял трогателна по своята простота елегия на отлетялата младост и потъпканата любов, които никога няма да се повторят, както всяка пролет гората сменя зелената си премяна.

Колко различно е звученето на „Стон" – истински стон, изтръгнал се от душата на съвременния човек, изтерзана от противоречия, от кошмари, от конвулсиите на болно въображение и страшни сънища. Копнежът по любимия е доведен до болезненост, до пароксизъм – в представите на героинята се появяват картини, които кореспондират с чувствителност, характерна за съвременния човек. От фолклорния оригинал текстуално остава само една контаминация от първия стих – „о, горо моя, черна сестра". Смисловите връзки, както се вижда, са основно разместени. Поетическата стилистика на творбата показва, че Гео Милев е останал изцяло потопен в поетиката на експресионизма.

Той използва например сложни образи от рода на „плачат сълзите ми – бавно", „зове ме гробът на моята горестна любов", душата скита по света „с раздрани нозе и без мощ", призракът на неговата болка е „червен от убийство" и т.н. С една дума, идейната и естетическа дистанция между двете творби е толкова очевидна, колкото и тяхната близост. Целият проблем обаче се свежда до въпроса – в какво?

В главното – в духа. Поетът е тръгнал от фолклорния текст, от фолклорната ситуация, но това с нищо не е ограничило свободата му да се отнесе към тях съгласно със закономерностите на собствения си творчески свят и индивидуалност. Получава се парадоксална на пръв поглед ситуация – фолклорът в стихосбирката „Иконите спят" отсъства и като художническа концепция, и като образност, и като интонация, а въпреки всичко връзката е реално доловима. Този парадокс намира разрешението си единствено във факта, че поетът носи в себе си духа на народното творчество като унаследен национален опит, творчески усвоен и преосмислен.

Ето защо прав е Васил Пундев, когато пише за тая книга в цитираната вече рецензия, че „вариациите на Гео Милев в тях-

ното свободно отношение към взетите мотиви, развити в нови психически съдържания и лирически средства, отбулват и нова хубост в народната песен, будят нейната скрита жизненост. В стиховете на „Иконите спят“ има живот, размах, смелост и това ги отделя сред днешната ни лирика...“ (17, 149).

Преди да пристъпи към поемата „Септември“, Гео Милев дълго „зрее“ и търпеливо трупа впечатления, размишлява и експериментира в творби като „Грозни прози“, „Експресионистично календарче за 1921“, както и в незавършените поеми „Ад“ и „Ден на гнева“. Макар и писани през 1922-а, в сп. „Пламък“ е публикувана само първата, а втората се появява в печата след смъртта му. Заглавието подсказва, че поетът ще използва сюжетния замисъл на Дантевата „Божествена комедия“. Още първият стих е цитат от нея: „Оставете тук всяка надежда!“. В края на публикацията е поставена бележка, от която научаваме, че „Ад“ е първата част, след която ще следват още „Чистилище“ и „Рай“. Разбира се, творбата на Данте е само повод за осъществяване на един грандиозен замисъл да се нарисува картината на съвременния капиталистически ад, в който съдбата на милионите е Глад! Картините са нарисувани с яростен експресионизъм, на места детайлите са натуралистични – издутите от глад кореми са като барабани; и на този апокалиптичен глад е противопоставен светът на свръхбогатите, дето „златни банки звънят“, а богатството дружи с разврата. Стегнатостта на изложението, изпъстрено с характерните за поета епитетни натрупвания и изброявания, придава на стиха изключителна експресивност. Поемата „Ден на гнева“ е писана през 1922 г. и за първи път е печатана в сб. „Кормило“ (1933). А мотивът е разработен в ранната лирическа поема „Черни хоругви“ (1914): „Ден на гнева е твоят ден! И две огромни – и страшни и черни – крила лежат тежки над главите ни: и ни закрилят“. В архива на Гео Милев е запазен ръкописът на „Престо II“. Според някои от изследователите не е изключено това да е вариант на поемата „Септември“, и по-точно на нейния финал. Макар да са съхранени само два кратки откъса, те обаче са твърде красноречиво свидетелство за начина и посоката, в която е преосмислен мотивът от „Черни хоругви“. Вместо униние и скръб, мъртвешки замъци, нещастна година без пролет, застиналост и упокой – устрем, движение, дело, неудържимо напред, центростремителен полет! Очевидно двете незавършени поеми са генералната репетиция на поета, преди да се заеме със „Септември“.

Според Мила Гео Милева предпоставките за написването на поемата са „преживелиците на Гео в Първата световна война,

германската революция и въстанието в 1923 г., а между тях – отгласът от Октомврийската революция у нас и запознаването му с творчеството на Маяковски". От същия спомен научаваме как се е родил образът на поп Андрей. Идва една вечер на гости у тях Н. Хрелков, който разказва, че в сражението с правителствените войски поп Андрей е изстрелял последната граната срещу църквата. Тогава Гео Милев скача възторжено и извиква: „Велико, величествено!". И до вечерта девета глава е скицирана. Обръщам внимание на тези свидетелства, защото в литературата е доста разпространено неточното схващане, че едва ли не поемата е замислена и написана експромт веднага след погрома. Истината е, че поетът дълго „зрее", дълго и търпеливо събира впечатления, размишлява, експериментира в творби като „Грозни прози", „Експресионистично календарче за 1921 г.", както и в незавършените поеми „Ад" и „Ден на гнева" и др.

Поводът за написването на творбата е конкретно историческо събитие – въстанието от 1923 г. Авторът ни въвежда в изострената атмосфера на революционни конфликти и схватки. Без да пренебрегва традициите на сюжетната ни поема, той осъществява художествената си задача, като редува повествователни елементи с патетични изблици, обобщени до исторически перспективи и тенденции. В неговата интерпретация извършител на революционния акт е народът, а организатор и ръководител – вярата в бъдещото справедливо общество без богове и господари. Ето защо, ако в един сюжетен план акцентите се носят от картините, дето са изобразени сцените на масов героизъм и саможертва, жестокостта на палачите, то в един идеен план се възпява скокът от миналото в бъдещето, когато маси-те осъзнават, че са истински творци на историята.

Основното звучене, основният тон на поемата най-точно може да се означи с понятието патос. В духа на експресионистичната поетика той се стреми към ярка и същевременно синтетична изразителност. Стихът е динамичен, устремен. В изложението се открояват смислови и образни ядра, в които изкристализират авторовите внушения.

Още в първата глава ни обладава усещането за величава тържественост, заредена с мълнии и трагична предопределеност. Поетът ни подготвя за нещо изключително, за събитие, несъвместимо с делничното и всекидневното. Сякаш това е пролог към древногръцка трагедия. Стихията на чувствата бързо нараства, за да стигне в края на главата своя патосен връх: започнала с раждането на „вековната злоба на роба", тя завършва с думата „НАРОД". Интонационната градация се съпровожда следователно и с една смислова градация – революцията превръща роба в „НАРОД"!

Със същия похват той си послужва и във втората глава: стихът „Слънчогледите погледнаха слънцето“ се контаминира в края – „Слънчогледите паднаха в прах“, за да ни подготви емоционално за предстоящите сражения. Очевидно в духа на експресионистичната поетика е търсен синтетичен и пределно изразителен способ, за да се обективират неговите внушения.

Третата глава започва с библейската фраза:

Глас народен:
Глас божи.

Народът е прободен с хиляди ножове, затъпен и унижен, останал без нерви и мозък, той няма друг изход освен – въстанието. И тогава със своята собствена кръв пише: „Свободен“. То открива първата глава от новото му историческо битие. В тоя кулминационен момент авторът се връща към библейската максима, но преди да я повтори, поставя в стиха наименованието на месеца, през който народът въстава:

Глава първа:
Септември.
– Глас народен –
– Глас божи –

Следователно делото на Септември е предопределено от историята, е справедливо и велико.

След тоя момент са описани картини от революцията, изброяват се имената на въстаналите селища, уточнен е социалният състав на борците. Революцията е сравнена с гръм, който хрясва право в сърцето на столетен гигантски дъб.

От седма глава – „Започва трагедията“ – изобразителната бленда е сменена. Предадена е драмата на потушаването – то започва от смъртта на първите и стига до погрома, когато съпротивата на въстаниците е сломена и е наченала зверската саморазправа с мирното население от селата и градовете. Сцените са нарисувани с потресающа реалистичност, експресионистични детайли и изразителност:

В изпотъпкани ниви
трънливи
между бодил и високи треви
се валят червени глави
с накълцано обезобразено лице.
Бесилки разпериха черни ръце
(привидения в мъртва мъгла).

Краят е ужасил дори небесата. Над цялата страна се настанява зловещата тишина на погрома. Но с това поетът не счита художествената си задача за изпълнена. В последната глава той се обръща към древногръцката митология. Първият стих на Омировата „Илиада“ е умело използван, за да се прехвърлят поетическите аналогии от нашата действителност в далечното минало. Този похват позволява на автора да направи политически разрез на българската действителност и да внуши генералната си идея, че историята има своя логика, че безпощадно помита и унищожава „грубата сила“. Победата на Ахил е временна, е мимолетна, защото над всичко и над всички стои възмездието на Касандра-пророчица. „Кой излъга нашата вяра?“ – пита поетът. Но всъщност вече е намерил, или по-точно е изстрадал, отговора. И от този момент поетическият разказ навлиза в своя заключителен етап. Интонацията придобива особена тържественост и решимост, пронизана сякаш от невъзвратимостта на историческата присъда: блаженият рай е възможно да бъде снет върху „печалния и с кърви облян земен шар“. Като гонг, ударен от ръката на историята, прозвучава последният акорд:

Всичко писано от философи, поети –
ще се сбъдне!
– Без бог! без господар!
Септември ще бъде май.
Човешкият живот
ще бъде един безконечен възход
– нагоре! нагоре!
Земята ще бъде рай –
ще бъде!

Такъв е основният тон, основното звучене на поемата и диаграмата на неговите върховни състояния.

В структурата на „Септември“ могат да се набележат няколко композиционни звена, всяко от които изпълнява самостоятелна функция. В строежа на композицията се открояват две основни части. Първата обема до седмата глава, а втората – от седмата до 12-а включително. Следователно графическото изображение на композиционния строеж е абсолютно симетрично.

1, 2, 3, 4, 5, 6, // 7, 8, 9, 10, 11, 12
I част II част

Седмата глава е преходното звено, или по-точно е да се каже – свързващото звено между едната и другата композиционна

част. Двете обаче изпълняват съвършено различни функции: от първата до шестата глава включително авторът е описал избухването на въстанието, миговете на възторг от устрема на народните маси. От седмата глава нататък изображението върви по линията на потушаването и погрома. Симетрията в композицията, както се вижда, е наложена от характера на самото събитие, залегнало в сюжетната основа на произведението: избухването и потушаването на въстанието от 1923 г. В тази най-едро очертана композиционна схема всяка основна част се разпада допълнително на отделни звена; първо – въведение или пролог, природата и въстанието, псалом на революцията (или, с други думи, първите три глави); второто – обединява също три глави, в които е направено описание на сцени от въстанието: изброяват се въстаналите селища и за първи път се споменава името на конкретна личност, на поп Андрей, характеризира се социалният състав на въстаниците и се посочва срещу кого е насочен политическият удар.

Във втората основна композиционна част се отделят нови звена: трето (обединява 7., 8. и 9. глава вкл.) – предава героиката на съпротивата срещу редовните и платени войници; четвърто (10. и 11. глава) е пролог към погрома, разразил се след това. Последната, 12-а, глава събира в себе си всички композиционни нишки, осъществявайки единството на композиционния и художествения замисъл на творбата. Сама по себе си тя е философски размисъл върху историческото развитие, дирене на смисъла и целите му. Неслучайно, когато говори за бъдещето, поетът поставя философите и поетите едни до други – „Всичко писано от философи, поети – ще се сбъдне!“.

Епилогът на „Септември“ е истински апотеоз на оптимизма, макар и трагически оцветен от спомена за жертвите, вяра в неизбежността на историческата победа на народа, великолепно синтезирани в крилатата поетическа метонимия „Септември ще бъде май!“.

Поемата „Септември“ е рожба на продължително и интензивно развитие: авторът активно е асимилирал завоеванията на други национални литератури и е преосмислял опита на българската поезия през последните десетилетия. Но, разбира се, определящото в случая са естетиката и практиката на експресионизма, неговите глобални идеи за края на света и раждането на нещо ново, което, ликвидирайки миналото и традициите, ще разчисти хоризонтите пред бъдещето. Картините от въстанието, великолепно предадената динамика и устрем, завладели масите, грандиозността и планетарните мащаби, движението на разбунтуваните маси, художествените преувеличения и невероятните хиперболи в изображението направиха от

„Септември“ класически образец на експресионистична поема, а от Гео Милев – баща на българския експресионизъм.

Всичко това я прави не само най-високото постижение в неговия кратък жизнен и творчески път, но и едно от най-високите постижения в революционната ни лирика. Тя се превърна в един от величаво-трагичните примери на пълно покритие между поетически и жизнен подвиг.

Поемата завладява с честната си гражданска позиция, с изобличителния си патос. Г. Милев владее всичките му форми, всичките му гами – от буреносната стихия през философската епичност и мащабност до мажорната увереност.

Книжката, в която е поместена творбата, е конфискувана от полицията, а редакторът – даден под съд по зловещия Закон за защита на държавата. На 14 май съдът го осъжда на 1 година тъмничен затвор и 20 хиляди лева гаранция. А след като е обявен за безследно изчезнал, „Септември“ започва да шества по света. Младите хора я знаят наизуст и пламенно я рецитират. Превеждат я на арабски, гръцки, молдовски, японски и китайски.

АНТОН СТРАШИМИРОВ

(15.VI.1872–07.XII.1937)

В своя очерк за писателя литературният критик Минко Николов отбелязва, че „най-хубавия свой роман той не написа“, защото го изживя. Човек на вулканични страсти и крайни решения, обладан от постоянно неспокойство, готов да поеме всякакви рискове, да изкаже на висок глас онова, което е публична тайна, но която никой няма смелост да изрече. У него съжителства богоборството на богомилите с индивидуализма на модерния човек от началото на XX век. Теоретически подобно съчетание е невъзможно, но в живата действителност то носи името Антон Страшимиров.

В живота е бунтар и правдотърсач, а в литературата – новатор, откривател на нови истини и форми, на нови хоризонти за родното изкуство. Отворен за всичко непознато и модерно, сам се постави в един несекващ спор със своето време и съвременници. Тъкмо това съчетание от невъзможности му позволява да се докосне и осветли много страни от българската социокултурна ситуация на водораздела между две столетия. Самото време, в което се роди, израсна и оформи като гражданин и писател, беше време разделно, противоречиво и смутно, както го определи в един от романите си. Такива бяха и неговите герои и художествен свят.

Антон Страшимиров започва своя творчески път с изображението на селото и селските бунтове – сборникът с разкази „Смях и сълзи" (1897), романът „Есенни дни" (1902) и повестта „Кръстопът" (1904). Писателят прави трезва оценка на промените, настъпили в българското село след Освобождението. Романтичният ореол, с който писателите-народници увенчават патриархалния бит, е свален от Страшимиров, за да лъсне с цялата си грозота, бруталност и отблъскваща жестокост преходът към новите форми на живот в селото. В предговора към „Смях и сълзи" предупреждава, че разказите му „не са възникнали под напевите на меден кавал – последният отдавна е прогонен из катадневния живот у нас, прогонен от тежките през вековете несгоди".

По-късно се обръща към града и неговите проблеми – социални, политически, психологически: романите „Смутно време" (1899), „Среща" (1904), „Без път" (1919), „Бена" (1919), „Хоро" (1926) и др. Тук „бурната субективност на Страшимиров намира широко поле за разгръщане. Вниманието му е привлечено от ролята на българската интелигенция през първите десетилетия на новия век. Заставена от конкретните исторически обстоятелства – преживяла и оцеляла през петвековно варварско робство, – тя следва за съвсем кратък период да заличи изостаналостта си от културните и научно-техническите постижения на цивилизованите страни. При това притежава всички предварителни предпоставки, за да извърши този подвиг – огромна жажда за знания, интелектуален потенциал и способност бързо да се ориентира в сложността на новите изисквания. И наред с тези качества, българската интелигенция прекрачва прага на XX век, обременена от редица негативни черти. Грубата социална практика я въвлича в партизански разпри, разпалва жарта на алчността, безпринципността, угодничеството пред силните на деня и т.н.

А писател с темперамента и натюрела на Страшимиров не можеше и не остана пасивен наблюдател на нейното поведение в обществения живот. С градските си романи фиксира тъкмо момента на прелома от началото на новия век. Нещо повече, разполагаше със свое обяснение за безпътицата ѝ: като деца на

пропаднали занаятчии, по неписаното правило за произхода „всеки стопански разорен слой се обхваща от дълбока деморализация“. Тук според него се коренят причините за безпочвеността и безхарактерността на нашата интелигенция.

В поредицата романи писателят се стреми да обясни особената участ на интелигента, да го упрекне и обвини, да се потопи в тъмните зони на подсъзнателното, където са спотаени разрушителните стихии на инстинктите, и същевременно, преодолявайки психическите бездни, да го изведе на открити и ведри простори. Една илюзия, с която живя докрай.

Политическите катаклизми в началото на 20-те години сгъстяват градоносните облаци върху хоризонта на народния живот - преврат на 9 юни 1923 г., Септемврийското въстание – 1923-а, Априлските събития две години по-късно. Убийства, разруха, изтезания. В тъмнините на политическото безправие изчезват най-просветените умове, интелектуалният щит на нацията: Гео Милев, Сергей Румянцев, Христо Ясенов, Васил Карагьозов, Йосиф Хербст. Убит е и неговият брат – Тодор Страшимиров... И той трябва да изплаче „кървавата болка, в която удавиха душата ми“. Към народната трагедия се прибавя и личното нещастие, скръбта по брат и съмишленици, по радетели за високи и светли идеали, за просветена и просветлена България.

И тогава неспокойният, вечно тревожен дух избухва. Страшимиров е пак на своя граждански, писателски и човешки пост. Отново намира себе си, отново е в съгласие със своята съвест и задължението да защити жертвите.

Страшимиров отново проговаря: „Клаха народа си, както и турчин не го е клал“. След като тези думи бяха изречени, романът „Хоро“ не можеше да не бъде написан.

В критическата литература непрекъснато се повтаря, че бил вик на възмущение, „на гневен протест против варварското потушаване на въстанието“. Да се каже обаче само това, означава да се констатира очевидното. И в същото време да се пренебрегне онова, което издига „Хоро“ от вопъл на един народ за повече човечност до апел на човечеството за милосърдие, великодушие, състрадание.

Френският критик Сент Бьов пише в портрета си за Балзак, че три неща са важни за всеки роман: характери, действие, стил. „Хоро“ обаче е изграден по изискванията на една друга естетика и композиционни принципи – на експресионизма. Ето защо безсмислено е да предявяваме към него претенциите на позитивистичната естетика от началото на XIX в. или пък на вулгарно-социологическата критика у нас от 20-те години.

В романа е изобразено потушаването на Септемврийското антифашистко въстание от 1923 г. Повествованието започва със сватбата на Мичето Карабельова с околийския началник

Сотир Иванов. Още в самото начало сме потопени в екстремна ситуация, наелектризирана от пролята кръв, насилие, убийства. В момента, когато тече сватбената церемония, старата Карабельовица бере душа в голямата чорбаджийска къща, съсипана от скръб по заклания през въстанието внук Сашко Карабельов – „незаменимия работнически трибун". Като зловеща кървава вихрушка, като демоничен кошмар, запечатан върху филмова лента, се изнизват събитията. Писателят се задъхва от напрежение, от потребността да излее всичко, което се е насъбрало в душата му. Затова не изгражда характери, не рисува с епическо спокойствие образите на своите герои, нито ни въвежда във всекидневния им бит. Не! Защото в случая събитията, отделните епизоди и цялата фабула са само импулсът, дошъл отвън, за да отприщи стихията на гнева срещу палачите и огромната любов към народа. Писателят е използвал типичен експресионистичен подход към житейския материал, обрисуван е краят на един антихуманен свят, деградирал до степента на варварство, осъден да умре, отречен от времето и просветения човешки разум. В болната му дрезгавина обаче едва-едва се очертават контурите на желаното бъдеще. Светът, в който живеят героите на Страшимиров, е осъден от историята, е свят само с минало. Масите със своите енергични действия и решителност са призвани да го ликвидират. На тях епохата е възложила тази отговорна мисия. Знайно е, че тъкмо експресионистите смело извеждат в своите произведения масите, защото в техните представи те са реалният двигател на историческия прогрес.

И в „Хоро" те са в центъра на авторовото внимание. В съгласие с един от фундаменталните принципи на експресионизма, изискващ ярка изразителност, Страшимиров е отделил сред множеството няколко лица посредством запомнящи се физически белези. Така околийският началник Сотир Иванов е кривоглед. Върху този телесен недъг е изградена не само физическата характеристика на героя, но е маркирано психологическото му състояние във всеки отделен момент от развитието на събитията в Карабельовата къща. Така след като героят установява, че е обран след смъртта на старата Карабельовица, авторът пише: „Сотир Иванов *въртеше кривото си око от ярост*". А когато открива в градината трупа на Миндилев, отбелязва: „*Кривото му око се избели и се скова*". След първоначалното стъписване и вцепенение обхваща го страх за собствения му живот. И в този момент е фиксиран отново чрез същия телесен белег: „*кривото око на Сотир изхвръкваше от орбитата*". Констатирал бягството на Мичето, „младоженецът началник пристъпваше на пръсти, с насочен револвер и *със страшно изкривено око*". В пристъп на безумие и ярост, съзнаващ, че не може нищо да промени, „*кривото му око се избели*".

Писателят прибягва до тези характерологични маркери, за да внуши на читателя душевното състояние на своя герой, чрез тях фиксира и върховите моменти в душевното му състояние. Така чрез отделните фрагменти постига целостта на физическия и психическия портрет на героя. В статията си „Фрагментът“ Гео Милев казва, че „епическото изкуство действа с фактите, нещата – и трябва да ги свързва с логични връзки“, а това вече води до подробности. Докато лириката използва илюзията на фактите, което естествено извежда до фрагмента, до синтеза. Този подход е предпочел и Страшимиров. При това не се ограничава само до един герой, а разширява сферата му на приложение върху цели социални групи или пък категории от хора. Така след убийството на Миндилев запасният майор Кандилев, Добри, произнася встъпително слово, в което се набиват на очи думи като *немедленно*, моментът е *сюблимен*, *впоследствие*. Веднага след него полковник Гнойнишки повтаря в своята реч същите думи: „ще се разбере *впоследствие*“, „ние не щяхме да имаме *впоследствие* това днес“, „какво може да излезе *впоследствие*“, „моментът е *сюблимен*“, „какво *впоследствие*“, „няма очни ставки и так далше“. Със същия речник си служат и останалите участници, когато настъпва часът да обрекат на смърт 17 невинни техни съграждани. С езика на казармената цивилизация всеки от тях търси вътрешно оправдание, когато слага подписа си върху протокола за разстрел.

Абсолютно същия похват Страшимиров прилага и когато характеризира персонажите от противната страна. Дългокосия разсъждава върху съдбата на четата от тридесет невъоръжени „учители, словослагатели, счетоводители из кантори, студенти“. Но освен неговата гледна точка писателят ни предлага и оценката на еврейчето Иско. Според първия това е истинска авантюра: тръгнали са като на сватба без храна, невъоръжени, защото в тази страна не се живеело. А народът, и той ли ще тръгне за Сърбия? И Дългокосия изругава – „Пуста кюския!“. Отношението му към Иско и неговите другари е иронично-саркастично, на места язвително и подигравателно. За него: „Дете е той, Иско. Артист. По театрите да пее и ситите да облажава. А се загрижил за тържеството на пролетариата...“ И полусериозно, полушеговито го заплашва: „Иско, да се отърсиш от своя Маркс, ще те заколя“. И като пояснение на тази заплаха авторът добавя, че „очите на Дългокосия го галят братски“.

Адептите на класовата борба Страшимиров въвежда в повествованието и характеризира единствено чрез политическата им лексика: класова борба, пролетариат, нозете на европейската хидра ще бъдат отсечени, кръволоци, пламтящи сърца, открити души, равенство, братство, свобода, днешните злодейст-

ва, ужасите и всичко – имат класов характер, и т.н. „Икономическият принцип – говори студентката на Мичето, – материализмът, ето ключа на всичко? Експроприация, потисничество на работническите маси, кръвопускане, да!“

Ето двете противоборстващи сили, които се сблъскват по страниците на романа през паметните септемврийски нощи. Финалът на романа е онова зловещо и единствено в нашата литература хоро, което започва на сватба и завършва около труповете на 18 невинни. Майките и жените трябва да играят кървавото си хоро около убитите си мъже и синове. Най-кървавото, най-демоничното, единственото в българската художествена литература!

Много се е писало за фрагментарната композиция на романа, за липсата на преходи от една сцена към друга, за подчинителна логика в преминаването от един фрагмент към следващия. На пръв поглед е така, но само на пръв поглед. Защото повествованието е подчинено на друг принцип, който повелява да се търсят способи и средства за неотразима яркост на изображението и художественото внушение. С една дума, спазено е генералното естетическо изискване на експресионизма. Авторът е вплел в повествованието фраза, която преминава от самото начало до последната сцена – кървавото хоро. Тя изпълнява интонационно и смислово обединяваща функция. Появява се като музикална реприза най-често когато емоционалното напрежение започва да расте, за да ни подготви за следващия чудовищен епизод. Въпросната фраза играе ролята на прокобите, които е изпявал хорът в древногръцката драма – прокобява и предупреждава едновременно.

Втората глава започва с нея: *Белите нощи* по Дунава и в Загорието, по Странджа и над Лома, край Марица и по Огоста... *белите септемврийски нощи*! С нея се срещаме още на два пъти с леки промени в същата глава – „Белите, белите септемврийски нощи!“ и „Глъхне тревожно бялата нощ – и тъжна, и страшна!“.

В шестата глава, когато Мичето е отвлечена, а Миндилев убит, рефренът за белите нощи отново се появява. Сега обаче е пряко свързан с конкретния епизод, изпълнява ролята на психологически акцент. След сцената в кръчмата и появата на Дългокосия, за да предупреди еснафите да се приберат по домовете си, за да не ги кълнат после, писателят е поставил многоточие и пише: „Тресе се бялата нощ от тръби и барабани. Куршуми сякаш се сипят над къщята“. И само няколко изречения подолу: „...На пазаря сред града изви дим, разрасна се чер облак и скоро заиграха пламъци на стълпове. *Бялата нощ се нажежи, стана червена*“. Емоционалната ангажираност на рефрена постепенно градира. Седмата глава например започва така: „*Бели и кървави нощи* – предателски бели и предателски кървави“, за

да ни подготви за сцената на разстрела. В нея нощта е вече персонифицирана: „*И бялата нощ* настръхна: войниците защраках отворите и пушките си“, а след убийството на бащата и сина епизодът приключва с думите: „*Бялата нощ почервеня*“.

За последен път рефренът се появява в повествованието, след като екзекуцията е приключила и полковник Гнойнишки заповядва на жените да плюят и прокълнат убитите. Епизодът започва с фразата: „*Бялата нощ жълтееше: страшно жълти*, с раззинати уста се издаваха простреляните черепи из грамадата трупове“. Както се вижда от преведените примери, налице е определена зависимост между оцветяването на септемврийските нощи и конкретния епизод, с който са свързани. Отначало те са бели, след пожара са нажежени и стават червени и кървави, за да завършат с цвета на смъртта – бялата нощ жълтее, както жълтеят черепите от градината с труповете на разстреляните. Рефренът „белите септемврийски нощи“ не е композиционна рамка, а ос, около която се обединяват отделните епизоди. Ос, спояваща белетристичните късове в тържествена меса за народните страдания, в една оратория, адресирана до човечеството, в апел за повече търпимост, състрадание и благородство.

И едно „не!“ – на насилието и кръвопролитието!

ЧАВДАР МУТАФОВ

(02.X.1889–10.III.1954)

Чавдар Мутафов е другият най-ярък представител и основател на експресионизма у нас, но в областта на прозата.

Първата му книга – „Марионетки“, излиза през 1920 г. Изданието е прекалено претенциозно за тогавашните условия, илюстрирано от Сирак Скитник с експресионистични графики, при това оцветени. Съдържа филисофско-гротескни импресии.

Ето защо когато книгата излиза, един от тогавашните критици реагира по следния начин: „Чавдар Мутафов е литературно име, наложило се с новотата, която фрапира на темите, и рязко подчертаната оригиналност на езиковите похвати. Уплахата от неговата ексцентричност му спечелва една корона: тая на единствен експресионист у нас“. В случая определението „единствен експресионист у нас“ има предвид в прозата.

Но що се отнася до неговите есеистични студии из областта на изкуството, там наистина по това време той е **единствен**. В публикациите „Животът като изкуство – Мода“, „Танцът в миражи и преображения“, „Преображения на театъра“, „Плакатът“ и др. той не само внася нови теми и проблеми, с което далеч изпревари потребностите на момента, но и нова методология в българското изкуствознание, която днес е получила названието „теоретико-аналитична“. Тази методология му позволява да вникне в дълбочинните пластове на художествената творба, да се ориентира в генералните тенденции, очертали се в развойните процеси на европейските художествени търсения. При това интересен е фактът, че тези есета са писани в началото на 20-те години, когато все още неговата гражданска професия е машинен инженер. Но от 1923 до 1925 г. заедно със своята съпруга Фани Попова той отново е в Мюнхен. Наред с преките си задължения към архитектурата, тук Чавдар Мутафов получава щастливата възможност да обогати общата си култура, да се запознае с теорията и историята на живописта, музиката, танца и драматичното изкуство. Точно по това време в Мюнхен се събира компактна група от български студенти с изявени творчески заложби и интереси – като Елисавета Багряна, Владимир Полянов, Светослав Минков, Никола и Миша Таневи, Йордан Стубел, Жорж Папазов, Николай Марангозов, Николай Лилиев, Никола Михов, Георги Райчев, Райко Алексиев и др. А както е известно, Мюнхен в края на XIX в. е един от големите центрове на модерното изкуство – сецесиона и експресионизма. През втория си престой заварва много промени в културния живот на града. Настъпила е диференциация в средите на художниците експресионисти: наред с групата, в която акцентите се поставят върху художествените експерименти, се оформя и едно ново крило, в чиито работи преобладават социалните проблеми – „социално ангажираните експресионисти“.

Двете години, преживени в Мюнхен, се отразяват изключително благотворно върху неговото развитие като белетрист, есеист, теоретик на изкуствата, като критик. Усвоил естетиката на сецесиона и експресионизма, същевременно небезразличен към романтичния скепсис и ирония на романтизма, надарен с богати възможности за метафорично мислене, тук той има възможност не само да попълни своите познания за станалото през изтеклото десетилетие, но и – което е по-важно – да осмисли и избистри

собствената си методология, собствения си критически подход към художествените факти и явления. И не на последно място – да доизгради собствения си белетристичен стил.

Чавдар Мутафов е издал следните самостоятелни книги: „Марионетки. Импресии“ (1920), „Дилетант. Декоративен роман“ (1926), „Покерът и темпераментите. Гротески“ (1926), „Технически разкази“ (1940) и „Първото сражение“ (1941).

Като белетрист е трайно свързан с града и неговите социални и психологически проблеми. За разлика обаче от своите съвременници създава една усложнена, безсюжетна проза, което я прави не само трудно четима, но и трудно разбираема за читателя. Затова допринасят и самите проблеми, третирани от автора – отчуждението в големия град, невъзможността на отделния индивид да се самопознае и самоидентифицира и оттук – деградирането на човешката личност. Към тази проблематика следва да се прибавят и проблемите, свързани с масовото навлизане на техниката в живота и в бита на хората. Ч. Мутафов едва ли не е първият български белетрист, който сериозно се замисли и предупреди за опасностите, заложени в ускорените темпове, с които се развива техническият прогрес.

В белетристичните му творби отсъстват класическият сюжет, ярки конфликти и пластично изградени характери от плът и кръв. Всичко това в експресионистичната му проза липсва. Нещо повече, авторът изобщо не се стреми към тях. Те не го интересуват, стоят извън периметъра на творческите му усилия и търсения. Неговата проза е подчинена на съвсем друг принцип, който, съгласно с естетическата доктрина на експресионизма, се стреми да направи словото съвършен инструмент за изразяване на душевни нагласи, за невидимите и фини душевни състояния, сложни преходи, преливания, нюанси, усещания и мисли на героя. Всичко във фактурата на повествованието е обобщено до степента на абстракция. Предадено е без отвличащите вниманието подробности в един изчистен, почти дестилиран вид. Героите нямат свои индивидуалности – те са марионетки, т.е. кукли, назовани само с обобщителни имена – Господинът, Дамата. В повествователния поток авторът разчита твърде много на ироничната дистанцираност от персонажите, на необичайното съчетание на словесната орнаменталистика с подчертана декоративност на стилистиката. В тях е съсредоточено цялото му внимание. Ето само един пример: „Облаците се раздвижват лениво и безшумно, а месецът пиян се вози върху тях на велосипед и най-сетне се прекатурва. Цветята и малките кукли със златни коси играят на сляпа баба и дивите зверове ядат захарни пити“.

В своята рецензия за „Марионетки“ Гео Милев констатира: „Това е неговата първа – дебютна – книга; първа по рода си книга в нашата литература“ (7, 190–193).

Авторът разиграва пред читателите един марионетен театър, който посредством гротеската синтезира авторовите представи за живота на малките и незабележителни човешки същества, потопени в една още по-дребна действителност. Изпълнителите в този театър са потопени в своите всекидневни безсмислия... Младият човек се занимава с тоалета си, като „енергично роши косата си", и с измисленото си страдание. Той пише писмо на младата дама върху предварително напарфюмирана розова хартия – едно признание колкото театрално, толкова и фалшиво: „Вали, вали, вали. Ах, тия дребни, безполезни и еднообразни тъжни капки. Как сърцето ми се свива в каменна топка от скръб и непонятно безсилие. Мила, ах, как само те обичам!".

В същото това време и младата госпожица се тоалира, държейки в ръка „парфюмираното дъждовно писмо". И отново номенклатурно описание на обстановката и „вещите в стаята на госпожицата". Дребна всекидневна суета, поръсена от парфюмирана скръб. И сред тази обстановка, предварително лишена от житейска автентичност, стоят волята и амбициите на автора да ни внуши своята житейска философия. Изобразителните акценти, подчертани със смяната на цветовете – вариант в жълто, бяло, в черно и златно, в жълта светлина, в розово и червено и т.н. – постоянно напомнят иронично-шеговитото отношение на автора към неговите измислени герои.

Не е случаен и още един елемент в композицията на творбата: действията на персонажите са разположени в пет на брой **забави**. Факт, който твърде категорично характеризира авторовото отношение към героите и техните действия. В неговите представи те не са герои, а „само кукли, марионетки". В петте игрални периметри на театралната сцена, като върху шахматна дъска, той размества марионетните фигури в схватката със самия себе си. Житейската философия на неговите персонажи все още не е съзряла, за да се издигне до степента на една рационална идея, на една философия, която ще осветли единствения възможен изход – към нищото, към края.

Шест години по-късно обаче тази житейска философия се избистря до степента на една социалнопсихологическа идея в романа „Дилетант" (1926). Героят е дилетант в живота: в душата си носи мъчителното раздвоение между амбицията да бъде пръв и смътното усещане, че тази амбиция е неосъществима, въпреки всички налични качества и предпоставки, заложени у него. Жертва е на някаква върховна несправедливост, която му пречи да докаже на себе си и останалите своите възможности, дарби и таланти. В собствените си представи той с нищо не отстъпва на победителите в суровата и безпощадна борба в живота, които

при всички обстоятелства успяват да се наложат и утвърдят като победители. Но на практика, но в живота за дилетанта нещата не стоят така, защото несполуките неизменно го преследват. До такава степен е свикнал с катастрофите, че чувството на безнадеждност и горчивина е трансформирал в своеобразен щит, във философия, които му помагат в усилията за оцеляване: „Смисъл на неговото съществуване бяха катастрофите: само тъй неговото аз се твореше напрегнато и жадно сред развалините. Обаче още през първите форми на възкресяването се вплиташе многоликият трепет на Несъответствието: чудото ставаше безсмислена гротеска. Тъй Дилетантът загиваше в несъответствия. И това беше неговата съдба“.

Романът е разделен на три части, а според възприетата от автора терминология – на три „възможности“: **възможност първа**: ЗА СЕБЕ СИ; **възможност втора**: ДРУГОТО; **никаква възможност**: НИЩОТО. След всичките перипетии, през които преминава героят, първата възможност завършва с фразата: „...В зъзнещата мисъл на Дилетанта едно ново откровение спираше неподвижно своя остър блясък „СМЪРТ“.

Втората възможност е ДРУГОТО, което се нарича Любов. Дилетантът е влюбен. Тя обаче се оказва само временна отсрочка, една химера, която в третата част на романа завършва с „никаква възможност: НИЩОТО“. И като финал на целия роман се появява монологът на героя за смъртта. Той започва с въпроса: „Що е смърт?“. Някакво ново Начало или ново Битие? И този монолог завършва с фразата: „В живота на Дилетанта бе застинал, оголен и безполезен, Вечният Циферблат на „Смъртта“.

Романът „Дилетант“ от Чавдар Мутафов и досега не е получил сериозна оценка, плод на задълбочен и компетентен анализ. Наистина навремето в печата се появява един опит за психологически анализ и интерпретация от Атанас Илиев (24, 2–4), в който откриваме редица верни наблюдения и точни изводи. Но за съжаление психологическият подход е със стеснен обхват, извън него остават фундаменталните проблеми на човешкото битие: за смисъла на човешкото съществование, за живота и смъртта, за началото и края.

Романът „Дилетант“ е единственият в нашата белетристика, който е осъществен изцяло с езиковите и стилистични средства на експресионизма.

Името на Чавдар Мутафов е свързано в нашия литературен живот с редица пионерски начинания. Така например през 20-те години започва да публикува серия от есета, свързани както с някои традиционни теми в изкуството – като „Животът като изкуство“, „Изкуството е любов към нещата“ (1977), „Внуше-

ния в изкуството“, „Двойственост в изкуството“, – а така също отпечатва есета, свързани с теми и проблеми, които са нови и непознати в нашия културен и духовен живот – като „Плакатът“, „Баналното изкуство“, „Сецесионни танци“, „Шрифт“, „Карикатурата“, „Зеленият кон“ и др.

Чавдар Мутафов е първият български белетрист, който не само разсъждава върху навлизането на техниката в бита на хората, но и създаде първите художествени творби на тази тема. Такива са неговите разкази и есета – „Моторът“, повестта „История на един автомобил“ и др.

Една значителна част от публикациите му в периодичния печат заемат теоретични статии по отделни проблеми на архитектурата, театъра, музиката, танцовото изкуство, киното, експресионизма в изкуството, немския експресионизъм и др. Но без съмнение най-многобройни са неговите отзиви за художествените изложби у нас. Почти няма значителен български художник, открил своя изложба през периода между двете световни войни, за която Чавдар Мутафов да не се е отзовал с рецензия. Достатъчно е само да се назоват имената на художниците, за да добием сравнително пълна представа за стабилността на критическия му вкус, който го е ръководел при подбора на имената: Иван Милев, Иван Пенков, Васил Стоилов, Борис Денев, Кирил Цонев, Сирак Скитник, Владимир Димитров-Майстора, Ал. Божинов, Иван Христов, Дечко Узунов, Борис Георгиев, Никола Танев, Васил Захариев, К. Щъркелов, Илия Петров, Никола Маринов и др.

Изявява се и като преводач. Превежда от немски и френски – Андре Жид и Казимир Едшмид. В отделни книжки излизат неговите преводи на Емил Верхарн – „Историята на едно портокалено дърво“, и на Йоханес Шлаф – „Пролет“.

Нашата литературна история и литературознание е в дълг пред творческото наследство на Чавдар Мутафов, защото обективна и цялостна оценка за него все още липсва. Но независимо от това и сега без особени рискове можем да кажем, че със своите прозаически творби – разкази, новели, импресии, романа „Дилетант“, – със своите есета из областта на театъра, изобразителното изкуство, танца, киното, музиката, със своите теоретически разработки в областта на архитектурата, рекламата и експресионизма като авангардно направление в изкуството, заедно с Гео Милев той с основание може да бъде наречен един от пионерите на експресионизма у нас. И още нещо: когато в една национална литература и изкуство се появят автори с подготовката и таланта на Чавдар Мутафов, това е сигурен белег, че те са достигнали етапа на своята зрялост.

ФУТУРИСТИТЕ И ТЯХНОТО ТВОРЧЕСТВО

Може би защото българският футуризъм възникна почти едновременно с експресионизма, той не завари условия за пълноценно осъществяване и реализиране на историческите аванси на следвоенната обстановка в страната. Неговата съдба се оказа в това отношение типична изобщо за нашия литературен авангард. За разлика от теченията, възникнали след световния военен конфликт, и чийто основен патос се изразява в бунта и нихилистичното отрицание, футуристите декларират и един позитивен момент в естетическата си програма. Те отчитат „приближаването на новата индустриална ера“ и утвърждават небивалия технически и научен подем, въздигат скоростта до естетическа категория.

При второто си посещение в България – януари 1932 г. – Филипо Томазо Маринети изнася две сказки в София. По този повод нашият печат помества няколко статии, интервюта, критически преценки за футуризма. Така от статията на Асен Сакъзов „Ф. Т. Маринети, бащата на футуризма, в София“ научаваме, че авторът е бил непосредствен участник в движението още от началото на 20-те години и че в Рим се е числял към най-тесния кръг от негови последователи. Макар провокирана от конкретен повод, в нея откриваме верни и точни характеристики на течението. Така че българската литературна общественост чрез отделни свои представители е поддържала лични контакти с Маринети още от този ранен период.

А в своите спомени Кирил Кръстев съобщава, че в Ямбол през 1922 г. е сформирана футуристична група, установила кореспондентска връзка с Маринети, разменяла е печатни издания и футуристична литература. Групата разполага със свой печатен орган – сп. „Крешчендо“. То излиза в Ямбол под редакцията на Кирил Кръстев, Теодор Драганов и художника Иван Милев. В книжка 3–4 фолиото е посветено на футуризма. В книжката освен петия манифест на футуризма – „Геометрическо и механическо великолепие и числовото съзнание“ (1914), е поместен и откъс от поемата „Цанг – тумб – тумб“, свързан с България. През Балканската война, в качеството си на военен кореспондент към щаба на Втора армия на в. „Ен трансижан“, Маринети е присъствал при бомбардирането на Одринската крепост от българските авиатори. Това става повод да напише споменатата вече поема, от-

къс от която две десетилетия по-късно декламира в театър „Роял“ в София. Ямболските писатели му изпращат в Италия един брой от своето издание, придружено от писмо, в което го уверяват, „че ние сме за футуризма“. Папата веднага им отговаря:

„Мои драги приятели футуристи!

Получих с удоволствие вашето хубаво списание „Крешчендо“ с превода на моя „Български аероплан“ и на „Геометрическо великолепие“. Благодаря от все сърце. Аз съм очарован, че имам във ваше лице истински футуристи, защитници на нашето движение...“ (1, 47).

И въпреки взаимните жестове на внимание и уважение, заявени от двете страни, когато Маринети е в София, се е долавяло известно отчуждение и дистанцираност от страна на домакините. Това се е дължало на политическите пристрастия на вожда и неговата обвързаност с Мусолини и фашистката идеология.

В същата тази кн. 3–4 на „Крешчендо“ е поместен един текст на К. Кръстев, озаглавен „Началото на последното“ – „едно футурологично прозрение и виждане за „края“, собствено за крайните форми и крайната цел на изкуството – „очеловечаването на самия човек“ вместо „очовечаването на формалното изкуство“, – с което изобщо целта на изкуството би била постигната. Тази идея като червена нишка, този естествен хуманистичен лъч минава през цялата програма на „Крешчендо“, поне в моите писания – без да е навеян от Жан-Жак Русо или пряко от гротескните футуристични и дадаистични манифести, тъй като в него се застъпва и съотношението: човек-машина-хуманизъм-механична съвременност и цивилизация. За съжаление бях сам, нямаше друг теоретик, който да ме подкрепи, за да образуваме група, движение, школа, нито издател или институция, които да изискват разработка на тази българска футурология (тогава тази дума не беше позната, съществуваше италианското и руското художествено движение футуризъм“ (1, 44).

В тия думи на К. Кръстев всъщност намираме отговор на въпроса защо, въпреки предварителните предпоставки в началото на 20-те години на XX век – наличието на групи поети, запознати с теорията и практиката на италианския и руския футуризъм, на отделни литератори, които се числят към най-близкото обкръжение около Маринети, и най-после информираност на българската литературна общественост и проявен интерес към футуризма като литературно направление, – у нас такова направление не се формира. Имаме поети футуристи – Ламар, Ем. Попдимитров, А. Каралийчев, Вл. Русалиев, Л. Дойчев, налице е тяхното футуристично творчество, но футуризъм като литературна школа или направление не се оформя.

Изглежда, че явлението не е само български патент, защото според една оценка на Максим Горки не съществува руски фу-

туризъм, а има просто Игор Северянин, Маяковски, Бурлюк, В. Каменски. А оттук следва много съществен извод: че едва ли е възможна една общовалидна поетика на футуризма. И действително, ако хвърлим поглед върху творбите, с които са представени българските футуристи в антологията „Български литературен авангард“, ще установим, че този извод е напълно валиден и за творчеството на българските поети. И все пак съществуват и общи моменти между тях – младостта им, изпълнени с енергия, устрем и желание за социална реализация. А поетиката на футуризма с неговите апологии на храбростта, дързостта, бунта, агресията, настъпателното движение, плесницата и удара с юмрук е напълно в унисон с потребностите на младежката възраст. Би следвало да припомня, че в „Първия манифест на футуризма“ той се самопредставя като „движение антикултурно, антиестетично, антифилософско“ (2, 87–90). А в десетия тезис предходните постановки са обобщени по следния начин: „Ние искаме да разрушим музеите, библиотеките, да воюваме с морализма, феминизма и всички опортюнистически и утилитарни подлости“ (2, 87). Като вземем под внимание, че българските футуристи се легитимират творчески в началото на 20-те години – Ламар издава първата си стихосбирка „Арена“ през 1922 г., през същата година се появяват стиховете на Ем. Попдимитров и Каралийчев, – футуристите регистрират своето съществование в обстановката на току-що завършилата световна война, в обстановката, заредена със социални конфликти и напрежение. В политическото пространство активно се изявяват анархистите.

ЛАМАР

(01.I.1898–21.II.1974)

Едва ли е случайно, че стихосбирката на **Ламар** „Арена“ се открива със стихотворението „Пролог“, което завършва с призива:

да живеят умрелите
да живее оратора
и правдата
ВЕЛИКАТА АНАРХИЯ
ДА ЖИВЕЕ ОРАТОРА:

Тази творба иде да ни напомни, че по това време авторът е увлечен от политическата платформа на анархизма. И двете му стихосбирки – „Арена“ и „Железни икони“, са изпъстрени с образи и политически намеци, в които се разчитат политическите намеци на тази доктрина. От друга страна обаче, самата атмосфера в страната след втората национална катастрофа е пренаситена с трагичните енергии на хаоса и отчаянието. Не само „Арена“, но и втората стихосбирка на поета – „Железни икони“ (1927), са всмукали и нагнетили атмосферата на протеста и бунта на масите до взривоопасни степени. При това буреносните стихии, които се вихрят в стиховете, имат своята реална първопричина в преживяното от автора по време на световната война. В стихотворението „Поема“ той пише:

И минаха седем години!
Баща ми замина войник.
И мен подадоха щик
да умра за родината...

В характерния ламаровски стил е нахвърлена картината на преживяното: фрагментарно, алогично, сякаш се издебва моментът между две избухвания на артилерийските снаряди:

У хуу! – Що огън сърцата ни бълваха!
Що мед и желязо по урвите пръснахме!
Стопи се лойта ни и станахме гърбави,
но с щедра ръка ни раздадоха кръстове.

Зачисляват душите им на фуражни дажби, а конете и воловете продълбават с копита коловозите на войните. И когато, оцелял, се завръща в родната къща, пръв идва пак бирникът и вместо поздрав му вика: Плащай си данъка, бай Марине!

Здравата му селска психика е особено чувствителна към научно-техническите открития и тяхното експлозивно нахлуване в ежедневния бит. Но той е трезв реалист и не си затваря очите пред жестоките реалности на живота. Така в „Пътешествие“ пресича океаните „с титани и морски чудовища“, но

докато „едни гледат право на луната“, други впиват черни ръце без умора в земята. Животът на милионите хора по земята с нищо не се е подобрил. Единствената надежда за тях остава Бог, когото очакват да се върне на земята при милионите хора:

с машините с фабричните комини
с трактора
и парахода
своя рай на Светото писание
– чрез нас –
безкрайно страдание
– Бог – Човек
на XX век.
КРАЙ.

На богочовека е отредено единствено „безкрайното страдание“. Във „Вик на робите“ викът им остава без ответ, а в „Пролетен ужас“ само Дева Мария отправя молитви за пощада.

Ламар е единственият от четиримата наши футуристи, които имат самосъзнание за принадлежност към футуризма. Той посвещава цяло стихотворение на руския поет – „Владимиру Маяковски по Маяковски“, – в което упълномощава Бог и свети Петър да предадат:

моите поздрави чисти
на госта си –
футурист
Маяковски.

На Ламар принадлежат няколко класически футуристични творби, създадени сякаш като илюстрация към първия „Манифест на футуризма“ – „Часът“, „Център“, „Главният разпоредител“, „Хайдути“, „Едно“, „Прокламация“. В тази група творби той като че ли се чувства най-свободен и без колебание експериментира. В първата си стихосбирка се е отказал от препинателните знаци.* Освен това в стихотворението „Авиатор“ прибягва и до графически средства за изобразяване на вертикалните и хоризонталните положения в пространството: използва графически стрелки и стъпаловидно разчленяване на сричките в двете посоки – нагоре и надолу:

Авиатор
Ти вятър – зъл вятър –

– авиатор,
с крилата на вятъра
над бездни и кратери
ти, авиатор,
в звездните бездни
с железни двигатели!
о, авиатор! –

ре – в простора
го над хората
ре – на с милионната
го скорост
ре – на чайка
го моторна! –
На

На
до
лу – на
до
лу – на
до
лу – по далечните
речни течения
и жълтата шума разнася
по вади, по баири
и по селения...

Футуристичната лирика на Ламар и досега е незаслужено пренебрегвана от критиката и литературните историци. Този изключително самобитен творец доказа, че когато дарбата е здраво внедрена в народната общност и фолклорно светоусещане, е възможно да бъде съчетана с най-авангардните за времето търсения на европейския литературен живот. Този дял от неговата лирика разчупи класическите рамки на строфическата организация на символистичната поезия, осигури по-голяма свобода, простор, а заедно с това и повече възможности за адекватно себеизразяване на творческата индивидуалност.

И наред с това създаде условия за обновяване словесния репертоар на лириката ни, за включване в нейния словник на богат набор от диалектни и научно-технически термини, въведе нови стилистични и графически форми в обращение и така освежи римовия репертоар и графика на поезията от 20-те и 30-те години на миналото столетие.

ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ

(23.X.1885–23.V.1943)

Емануил Попдимитров изминава нелек творчески път, в чието начало стои символизмът. След края на световната война той решително и изненадващо пренастройва лирата си на футуристичен лад. Да си бил автор на стихотворения като „Ирен“, „Лаура“ или „Месалина“, рецитирани от няколко поколения почитатели, след което без никакъв преход или предупредителни знаци за предстояща промяна да им поднесеш стихове от рода на „Чернозем“, „Народ“, „Русия“ или лироепическата поема „Златни ниви и бойни полета“ – подобно нещо не се случва всекидневно в литературната делничност.

Във футуризма поетът идва, понесъл всички особености на своята творческа индивидуалност и характерологични белези. За разлика от Ламар неговият футуризъм е лишен от резките интонации и агресивни жестове, от гимнастическата стъпка, плесницата или юмручния удар. Всички тези манифестни изисквания липсват или – по-точно е да се каже – не се забелязват от пръв пъглед. Въпреки това футуристическата същност на тази поезия е безспорна. Защото в главното, в отрицанието на отживялото своето време, той е безкомпромисен, както и в порива си „към ново небе“. В стихотворението „Знамена“ той изповядва:

Към нови земи, устремени, вървяха натам
и яростен порив кипеше под слънчеви плам!

Под това „ново небе“ и „нови земи“ открива своя „Народ“ и докоснал се до него, е решен:

За твоето име
готов съм да ида
на кладата аз.

А, ето на жертвата
великия час.

А в тези нови земи, докоснал се до чернозема:

Усещам как враствам
с хиляди жилки
в твоя чер чернозем
и буйно клокочи
кръвта ти
у мойто сърце...

При Ем. Попдимитров настъпателното движение, устремът не са показни, не са придружени от истерични крясъци и закани, не са брутални, а са омекотени от житейска мъдрост и изстрадан интелектуализъм. Все качества, които срещаме в „Съдба“ и „Русия“.

Ем. Попдимитров разкри други възможности пред българския футуризъм.

По същество поемата „Мауна лоа“ от **Ангел Каралийчев** е първа изява на млад човек, без опит и поетически заложби. Поради това има само литературно-историческо значение, свързано с началото на бъдещ голям български писател.

Вл. Русалиев и **Люб. Дойчев** разширяват и обогатяват нашите представи за творческите претворявания на българските футуристи с един изискан стих, овладян и изпъстрен със звукоподражателни ефекти.

За съжаление, при наличието на всички предварителни условия за нормално развитие и налагане на естетическата му програма в художествената практика, българският футуризъм не съумя докрай да реализира историческите си аванси. По всяка вероятност поради земетръсните политически събития в страната, запълнили изцяло 20-те години на XX век. Но дори фактът, че естетическите му идеи станаха достояние на българската литературна общественост, че разкриха друга система за организиране на словесната материя, несъмнено допринесе за нейното обновяване и модернизиране.

ДАДАИСТИ И СЮРРЕАЛИСТИ

На 14 юли 1916 г. в Цюрих, Швейцария, в разгара на Първата световна война, в кабаре „Волтер“ е бил прочетен първият манифест на дадаизма, известен днес под заглавието „Манифест на господин Антипирин“. Негов автор е френският поет от румънски произход Тристан Цара. Присъствието на антиглавоболното средство антипирин в заглавието, често употребявано от Цара, е трябвало да потвърди, че дада не означава нищо.

Основателят на течението Тристан Цара веднъж съвсем случайно, ровейки се из речника на Ларус, попаднал на думата „дада“. По този повод той казва в манифеста: „На езика на негърското племе кру тя означава опашка на свещена крава, в някои области на Италия така наричат майката, това може би означава дървено детско конче, дойка, двойно потвърдено в руския и румънския език. Това би могло да бъде възпроизвеждане на несвързаното детско бърборене. Във всеки случай – нещо съвършено безсмислено, което отсега и стана най-сполучливото название на цялото течение“.

Едно от първите определения на дадаизма принадлежи на Хуго Бал. Той пише: „Дадаист: това е инфантилно същество, донкихотствуващо, затънало в играта с думи и граматически фигури“. В „Манифест дада“ Франсис Пикабиа заявява: „Дада не иска нищо, нищо, нищо, той прави така, че публиката да каже: ние не разбираме нищо, нищо, нищо, разбира се, те няма да стигнат до нищо, нищо, нищо. – Париж, 20 март 1920, Франсис Пикабиа, който не знае нищо, нищо, нищо“.

През месец март 1919 г. в Париж започва да излиза списание „Литература“ – орган на дадаистите, под редакцията на Андре Бретон, Луи Арагон и Филип Супо. По такъв начин дадаистите получават възможност не само за публикации, но и за активна пропаганда и реклама на своите спектакли, чиято цел е да епатират (скандализират) публиката и демонстрират абсолютния си нихилизъм.

Първата световна война обезсмисли не само политическите доктрини, разкри не само социалните пороци на обществото в планетарен мащаб, но тя, и това е главното, обезсмисли нравствената система, обезцени нравствените идеали, естетическите стойности на съвременната човешка цивилизация. И тъкмо този

момент доведе процесите в съзнанието на милионите човешки маси, на художествените творци до онзи взрив от натрупани отрицания, който всички изследователи на авангарда единодушно определят като нихилистичен. И не е бил случаен и фактът, че тъкмо в разгара на най-ожесточените сражения, на най-кръвопролитните битки, когато по бойните полета на Европа ежедневно гинат хиляди хора, се поставя началото на дадаизма.

Затова истинският родилен импулс на течението е усещането за пълна изчерпаност и абсурдност на цялото съвременно изкуство вследствие на изчерпаността и безсмислието на самото общество. Дадаистите възприемат действителността като непроходим и необозрим хаос. Те се чувстват безпомощни, страхът парализира техните разумни реакции и пред невъзможността да реагират по друг начин се отдават на едно безгранично черно отрицание. Оказва се според тях, че единственото реално, единственото позитивно в художествената литература са думите, словата и звуковата им същност. В техните словотворчески експерименти откриваме много въображение, игра и провокирано любопитство, но може би тъкмо те разкриват убедително нови възможности, нови пътища и средства за обновяване на езика, на художественото слово със собствените му средства, с нови форми, прийоми, нови принципи на свързване на думи от различни лексикални пластове, като разчупват граматическите правила и въвеждат на тяхно място един синтаксис свободен, гъвкав, зареден с открития и изненади. И като неизбежен резултат се стига до разрушаване както на езика, а така също и в известен смисъл – до разрушаване на самото изкуство.

Оттук можем да извлечем и генералната черта в тяхната естетика – **отрицанието**. Поголовното, нихилистическо отрицание на всичко и всички. За главен свой враг дадаистите считат буржоазния индивид, самодоволния, тъп и ограничен буржоа, еснафа. Именно той като гръмоотвод привлича негативната им енергия, провокира техните епатажи във всичките им разновидности. В книгата си „Авантюрите на дада“ Жорж Юне ни предлага серия от такива скандали, свързани с литературни четения, изложби, концерти и т.н. Дадаистите устройват например вечери на химическата, гимнастическата или статистическата поезия, на които със страховити гласове крещят безсмислени редици от думи. В резултат избухват шумни скандали, при които се стига до замерване с яйца или с печени бифтеци. Неслучайно дадаистът Филип Супо по повод на своя роман „Добрият апостол“ пише през 1922 г.: „Защо в края на краищата да не признаем, че ние страстно обичаме скандалите? В това има определена смелост и определена страхливост“.

С една дума, дадаистите повеждат борба с абсурдността на едно общество посредством безсмислиците на собственото си

творчество. Нещо повече, те отиват по-далеч, довеждат до пълен абсурд избора на тези средства – отричат се от разума, от смисъла и логиката на творческото и гражданското си поведение, за да утвърдят безсъзнателното и инфантилното в отношението си към изкуството и обективно-реалната действителност. Този момент от тяхната теоретична програма по-късно се възприема и доразвива от сюрреалистите, които издигат „автоматизма на писането“ в принцип.

В хронологически план дадаизмът се появява у нас едновременно с футуризма (1922); при това литературното отроче има същото месторождение и родители – Ямбол и литературния кръг около сп. „Крешчендо“. Някъде през втората половина на 1922 г., по повод на кн. 1, трета годишнина на сп. „Лебед“, сменило местоиздаването си и започнало да излиза в Ямбол под редакцията на К. Кръстев, Теодор Драганов и художника Иван Милев, Гео Милев пише до К. Кръстев, че „има нещо дадаистично в стихотворението „La vie“ от неговия бъдещ приятел Христо Стратев.

В същата книжка К. Кръстев публикува и първия манифест на българските дадаисти – „Неблагодарност“. В спомените си той отбелязва: „Сега обаче идваше първият дадаистичен призив у нас с моя манифест „Неблагодарност“ – от постигнатото досега от модерното изкуство на експресионизма – да рисуваш в изстъпление душата си, което е психологически натурализъм; зовът беше да постигнеш нов условен синтез, без театрален патос, да забравим всичко и да започнем отново с философски и ироничен смях над нещата и себе си, да постигнем простата истина да живеем живота си: дадаизъм“ (1, 5–7).

Книжка втора на списанието вече излиза с променено заглавие – вместо сантименталното „Лебед“, настъпателното „Крешчендо“. Открива се с „Невъзможности“ от Чавдар Мутафов – една дадаистична импресия, посветена на сладкарница „Цар Освободител“, следват две стихотворения от Теодор Драганов, импресия от Боян Дановски, илюстрации от Мирчо Качулев, импресия „Витрините“ от К. Кръстев, стихотворението „Вакханална песен“ от Рихард Демел в превод на Гео Милев със специално посвещение: „Преводът се посвещава на Yelow Hall. Май 1922“; стихотворението „Delirium“ от Петър Спасов. В рубриката „Критичен поглед“ са поместени преводни и оригинални материали от Тео-Ван-Десбург, Александър Таиров, Васил Петков и Селин Арнолд.

Дадаистичната линия продължава в кн. 3–4 на „Крешчендо“. В нея личат имената на Т. Драганов, Август Щрам, Курт Швитерс, Бенжамен Пере, Тристан Цара и др. Веднага става ясно, че подборът е целенасочен и е ориентиран към творчеството на дадаистите. В тази книжка К. Кръстев помества един компенди-

ум на авангардните течения, в който отделя място и на дадаизма. Според него „Дада е – да се каже – утвърждаване смисъла на човешките възможности“ (2, 12–16). Явно е, че се изтъкват предимно градивните елементи в програмата на течението. Този факт е много показателен и същевременно характерологичен за българския теоретик на дадаизма. За разлика от френските си събратя той поставя акцентите не върху отрицанието, не върху абсурдите в живота и общественото устройство, а върху крайния резултат и последиците – радостта, че съществуваш, и вярата в „смисъла на човешките възможности“.

Поместените художествени творби от наши и чужди дадаисти категорично потвърждават посоченото по-горе различие. Т. Драганов е представен с две стихотворения – „Valse melancolique“ и „Погребение“, от току-що излязла от печат стихосбирка „Истерични веери“, а Курт Швитерс – с много известната му поема „Цветето АннА“, преведена от Петър Спасов.

НИКОЛАЙ МАРАНГОЗОВ

(02.I.1900–03.XI.1967)

Началото, поставено от една група ентусиасти в този „краесветовен завой на Тунджа“, не остава без отклик. Очевидно духът на дада среща духовна обстановка, която е достатъчно зряла, за да го възприеме и осмисли, и същевременно в достатъчна степен творчески продуктивна, за да го реализира в художествени текстове. През 1923 г. например се появява една тънка книжка със странното заглавие „Нула. Хулигански елегии“ от Н. Янтар (псевдоним на Николай Марангозов).

Едно от речниковите значения на синонима на думата **нула** е **нищо**. А от програмните изказвания на водещите дадаисти думата „нищо“ се ползва със специален статут, защото маркира един от генералните принципи в тяхната естетика. Така че поставянето ѝ в заглавието на хулиганските елегии едва ли е било случайно хрумване. Както не е случайно и обстоятелството, че първата елегия завършва със същата дума. Очевидно тя е средоточие на същностна за дадаизма характеристика. Поголовното нихилистично отрицание на всичко и всички. Макар обаче в

своите програмни изявления дадаистите да се отричат от логиката, от здравия човешки смисъл (Фр. Пикабиа) и поради това да е рисковано да се подлага на анализ една тяхна творба, оказва се, че техните безсмислици не са чак толкова безсмислени. Особено след като са станали конструиращ принцип в елегиите.

Първата задава структурата на следващите и същевременно ни въвежда в света на перманентно отрицаващия герой и предпоставките, които са го направили такъв: духом той се родее с всички низвергнати в обществото, „зачеркнати от списъците на благонадеждните“, анатемосани от религиозните общности. От този момент нататък Грешникът изригва своите екзистенциални отрицания; здрависва се дружески с Дявола и вместо причастие:

да извърнеш твоята уста
готова
да псува, да псува
или внезапно
да се преобразиш
дете
о медиум на бялата невинност
който мъдро написва
О

Двуделната структура на елегията е прокарана във всички останали: в първата част се излагат житейските обстоятелства, които ще трябва да се отрекат във втората. Във втората елегия например са изброени удоволствията и развлеченията на един материално осигурен бит, в който „ранни увеселителни влакове“ превозват „разквартирувана скука“, аеропланите отнасят младоженците на „voyage de noce“; голям процент са покръстени в идолопоклонство и т.н. И в поантата този преситен от удоволствия бездуховен свят е отречен с един скандализиращ финал:

В фаталната минута един самоубиец
вижда своя револвер от шоколад
и го изяжда
от възторг героят се кръстосва
с една крава –

В следващите елегии героят се убеждава в илюзорността на мечтите и съществуването на ценности в живота – времето на героичните подвизи е отдавна отминало; „пътешествията на Байрон“ в сегашната действителност будят само горчиви съжаления. А за да ги възкресят, са потребни измамните съблазни на морфина и... „пухената възглавничка на спомените“.

Развенчани са любовта и семейството, търсещи заместители на истинското щастие в пътувания, наркотици и луксозни хотели по света, докато:

о най-сетне ний ще спрем
в някой южен курорт
во веки веков –

В седмата елегия атмосферите на напрежението растат с бясна скорост, за да изтръгнат от гърдите му признанието:

моя вик
реклама на мирова скръб...

В този истински ад от скорости и напрежение, обкръжен от пустота, безразличие, изпитал върху гърба си „любезността на чизъма", какво друго му остава, освен да потърси помощ от небето:

сетен поглед
отправен към небето
за милост –
то ме убива
със слънчеви камъни –

Неслучайно последната елегия завършва с думата **епитафия**, която означава кратко надгробно стихотворение. Следователно безизходицата на героя е абсолютна като смъртта. Той става жертва на самото небе, към което е отправил отчаян зов за помощ.

В историята на българския дадаизъм „Нула. Хулигански елегии" от Н. Марангозов е художествен факт, класически по замисъл, изпълнение и рецепция. За мен лично, макар в подзаглавието на книжката жанрът да е посочен като елегия, всъщност пред нас е много стройно композирана поема, със социално значим замисъл. Една много тъжна поема!

Свое място и творческо присъствие имат още **Теодор Драганов** с двете си стихосбирки „Истерични веери" (1923) и „Гонг на безумието" (1924), а също така и **Тодор Чакърмов** с неговите изяви в областта на лиричната проза. По същество тя е тотално отрицание на света без позитивна алтернатива.

Гео Милев пръв се отзова за книгата на Н. Марангозов в статията си „Поезията на младите" (3, 67), като приветства дързостта на поета, цитирайки първата елегия. Той пише: „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, които има първобитен живот. Да влеят живот на „мъртвата поезия". В „Нула" има такъв варваризъм" (3, 70).

„Нула" е класическа творба на българския дадаизъм. Нейният автор провидя и предсказа развитието на бъдещото общество и явленията, които ще детерминират съдбата на индивида в условията на една високоразвита техническа цивилизация. Това беше едно много, много подранило предупреждение, нап-

равено с ясното съзнание, че ще остане неразбрано от съвременниците. В такава обстановка съществуването на отделния индивид губи своя смисъл и предназначение. Или, с други думи, е равно на нула.

Няколко години по-късно ямболските дадаисти осъществяват единствения литературен **епатаж** (скандал) у нас. През август 1926 г. те основават дружество за борба против поетите, публикувало специален „Манифест на дружеството за борба против поетите", подписан от Кирил Кръстев, Васил Петков, Неделчо Гегов и Тотю Брънеков.

Епатажът е замислен интелигентно и осъществен с много финес и интелектуална ирония. Мотивите за съществуването на такова дружество са изложени със сериозен, даже прекалено сериозен тон: „Три вида основания зоват настойчиво това дружество към живот: 1. Метафизични. 2. Социални. 3. Естетични" (4, 56–60).

Само един-двама от литераторите дешифрират истинския замисъл на учредителите – чрез шега, провокация, скандал да изпробват чувството за хумор у литературната ни общественост. В спомените си Кирил Кръстев констатира, че само един редови читател, поздравил ги с идеята, която си „струвала всяка подкрепа и похвала", и проф. К. Гълъбов вярно са отгатнали дадаисткия подтекст на шегата (в. „Изток" № 38, 1926 г.). Но писатели като Антон Страшимиров, Ангел Каралийчев, Христо Д. Бръзицов излизат в печата със статии, в които се силят да вразумят непослушните момчета и да ги убедят в голямата полза от поезията и поетите.

А в. „Народ" на два пъти – 20 и 27 септември 1926 г. – се занимава с ямболските „превратаджии", както елегантно ги квалифицира редакцията. В първата публикация им препоръчва да преместят своя щаб в Карлуково (един, както се вижда, доста изтънчен намек за онова заведение, където се въдворяват душевноболни), а във втората авторите на манифеста са причислени към категорията на „гениалните глави на разните диаболисти, адамисти, сеизмографисти, есеисти, акмеисти и ямболисти, то някои от тия най-нови зоологически видове от Олимп, за да изпъкнат по-силно, намислили да основат горе-казаното дружество".

Два отзива помества и в. „Бургаски фар", в които уязвените честолюбия на поетите съграждани откриват чудесен повод за литературно възмездие.

В архива на Дора Габе се съхранява писмо от проф. Ал. Балабанов, изпратено от Ямбол, в което четем: „Снощи държах едната си сказка. Обявени са още две: едната за антипоетите, понеже тук има дружество против поетите, че да могат да си видят грешката". Така че, макар със закъснение от цяла година, и маститият професор е налапал дадаистката въдица.

Историците и изследователите на **сюрреализма** са единодушни поне в един пункт: че той е пряк наследник на дадаизма. Още повече че основателят и всепризнатият вожд и теоретик на течението Андре Бретон е преминал школата на дадаистите, активно е участвал в техните експерименти и епатажи.

Терминът *сюрреализъм*, както е известно, е употребен за първи път от френския поет Гийом Аполинер в предговора към пиесата му „Гърдите на Тирезия" (1918). Бретон и неговите последователи го считат за предшественик и навярно това е един от мотивите да се спрат на неговия термин за название на новата литературна формация.

Но преди да се стигне до официалното създаване на течението, преди да се появи на бял свят първият „Манифест на сюрреализма", съществува един период от няколко години, през който Бретон работи съвместно с Тристан Цара и дадаистите. Очевидно това е времето, през което се осмислят и критически преценяват онези пунктове в естетическата програма на дадаизма, които най-вече ги разделят. Известно е, че сюрреализмът е пряк наследник на дадаизма, че централните му фигури са отслужили няколкогодишен стаж сред дадаистко обкръжение. Така че разривът не е плод на внезапно хрумване, на артистичен жест, немислен преди това, а обратното. Всичко е резултат от продължително обмисляне и преценки на цялостното поведение на дадаистите, обглеждане на техния бунт откъм всички страни. И едва след това – през 1922 г. – настъпва окончателният разрив. В „История на сюрреализма" Морис Надо мотивира по следния начин причините: А. Бретон смята, че „Дада не бива да се ограничава само с крясъци, трябва да се действува. На първо място да се действува по не тъй анархистичен начин, а по по-ефикасен начин; да не се задоволява повече с цупене на официалното изкуство, което не става по-добро от това, а да се атакуват поименно водещите фигури в него, да се разобличат като „предатели" в името на духа и човека, да бъдат съдени с целия апарат, който буржоазното правосъдие разгръща в такъв случай" (5, 25).

Тъкмо тази истина прозря Бретон още през 1922 г., когато удари часът на раздялата с дадаизма и дадаистите. Така се стигна до първия манифест на новото течение, публикуван две години по-късно – през 1924 г.

От програмата на сюрреализма става ясно, че движението има претенции да бъде не само и не толкова обществено-политическо, колкото философска школа, идваща да предложи ново обяснение на действителността. Сам Бретон казва, че сюрреализмът трябва да „премести границите на така наречената

реалност“. Това е според него главната задача на школата. Поради тая причина „ние нямаме нищо общо с литературата...“. В обстановката на всеобща криза, когато всичко изглежда корумпирано, когато вярата дори в разума е опровергана, когато действителността престава да бъде действителност, сюрреалистите се считат за задължени да им намерят заместители: да отрекат логичното познание и да предложат нови познавателни средства, да създадат нова „свръхреалност“.

От тази изходна позиция освобождаването на човека в техните представи се рисува като освобождение преди всичко на неговото съзнание и дух.

Очевидно сюрреалистите се стремят да изработят универсална концепция, която да надмогне ограничеността на материализма и идеализма, да обедини в едно индивидуалния човешки „аз“ с Космоса. Това според тях може да се постигне, след като се изключи разумът или когато той е доведен до полубудно или полусънно състояние, когато го връхлита вълната на сънищата. Или по друг начин казано, когато Азът се освобождава и индивидът се потапя в собствения си Аз. В такова състояние отпадат ограниченията, които го свързват със системата от морални ценности, като родина, чест, религия, добро, зло и т.н. Оттук води началото си и трайният интерес на сюрреалистите към съня. През 1922 г. Рене Кревел среща край брега на морето една дама, която го научава на особен хипнотичен сън, подобен на сомнамбулистично състояние. Тъкмо тия състояния са началото на всички начала в теорията на сюрреализма, оплодяващи самата реалност. Те събират в себе си и революцията, и философията, и поезията. Или както те пишат: „Свободата започва там, където се раждат чудесата“.

През 1924 г. Бретон публикува Първия манифест на сюрреализма. В него той определя враговете на сюрреалистическото движение. На първо място, това е реализмът, който е „враждебен на всяко интелектуално и нравствено усилие“ и който Бретон ненавижда, защото е изтъкан от „ограниченост, омраза и плоска самодостатъчност“. Най-разпространената форма, под която се подвизава тази квазилитература, е романът.

На второ място, авторът на манифеста е раздразнен от обстоятелството, че „ние още живеем под господството на логиката“. Но тя се прилага единствено при решаване на проблеми от второстепенно значение. В името на прогреса и цивилизацията са пренебрегнати средства и пътища за търсене на истината, които не са съобразени с **ползата**. Такива пътища са сънищата и автоматичното писане. Те според него са средствата за изследване на подсъзнателното. Даже Бретон предлага нещо като ръководство за провеждане на подобно изследване. Двамата с Филип Супо създават през 1919 г. един от първите сюрреалистични текстове – „Магнитни полета“.

ТЕОДОР ДРАГАНОВ

(01.IX.1902–31.III.1978)

ТОДОР ЧАКЪРМОВ

(07.I.1893–17.II.1958)

Теодор Драганов и **Тодор Чакърмов** са рожба на конкретна социокултурна ситуация: преживели трите войни и двете национални катастрофи, в тяхното ранно творчество се долавя драмата на честномислещите интелигенти, заредени с отрицателните енергии на революционния порив, обсебил духовете на мнозина. В такава обстановка всеки търси нестандартни средства да изрази натрупаните гневни реакции срещу действителността, да се освободи от взривоопасните мълчания срещу виновниците за двете катастрофи. Такива са същинските първопричини, породили потребността у двамата да ги облекат в литературна форма.

Т. Драганов е по-подвижен, по-податлив към новите литературни направления, нахлули в страната след войните. Така в стихотворението „Туберкулоза“ (Fantasus) се долавя влияние от дадаиста Бенжамен Пере – „Поменик“, което завършва със стиха, че умореният пеликан след едно дълго пътешествие – „и тръгна на левия крак“. А у Т. Драганов този ляв крак се трансформира в последната строфа така:

Извикай... разправи ѝ, о плач на снега:
обувките ми – и двете леви – чертаят леден кръг...

За сетен път миража на нейната дъга
в моя късен час люлее своя молящ лък.

Лирическата проза на Т. Чакърмов ни потапя в един нереален свят на видения, сънища, заклинания, медузи, оси, когато „Душата мълви“, авторът е оставил цяла страница бяла, без никакъв текст освен пагинацията и заглавието. С някаква всеобемаща тъга е просмукан този свят, в който няма светлина, няма и най-малка надежда за излаз.

Творчеството и на двамата писатели е интуитивно домогване до сюрреалистичните средства и атмосфера. Те едва ли са имали самосъзнанието за принадлежността си към това направление, но това не променя факта за същностната характеристика на сътвореното от тях. Приобщаването им към сюрреализма не е резултат от съзнателно и целенасочено ориентиране към сюрреализма. Затова и двамата по-късно преминават към класическия реализъм.

ГЕОРГИ ДИНЕВ

(05.VI.1903–14.V.1974)

Съвсем различен е случаят с **Георги Динев**, един българин, който пише на румънски под псевдонима Стефан Рол. Неговите стихове остават в съзнанието ни с радостта, че сме открили един поет с невероятен свят, изпълнен с багри и светлина, динамика и красота, излъчващ благородството, избуяло върху непреодолима хуманност. Свят, който бихме желали да бъде неотлъчно край нас, защото сред него ние се чувстваме откриватели; свят, изпълнен с толкова красиви неща и изненади, които са ни заобикаляли, а ние сме били слепи за тях. И ето, като илюзионист замахва със своята вълшебна палка – и пред нас като по чудо се появява светът на изненадите, красотата и чудесата. И ако се доверим на сюрреалистичната максима, че свободата започва там, където се раждат чудесата, неговата поезия ни прави наистина свободни, защото ни прави чувствителни към красотата.

Онези, които са го познавали отблизо, твърдят, че той разбира поезията като естествена потребност. Тя е непрекъснат процес, затова по всяко време е бил в състояние да замени с нови стихове загубените вече. Колко много си прилича той с Христо Смирненски, който в печатницата с неизменното малко моливче се отзовава на неотложната молба на метранпажите за нов текст. Надарен с чувствителност, изострена до крайност, той ни прави съпричастни с онези впечатления и човешки вълнения, провокирани от околната действителност. Неговите метафори са винаги свежи, неповторими и изненадващи. Когато четеш стиховете, имаш усещането, че той разполага с готови метафори за всичко и всички. Нямам възможност да илюстрирам казаното, затова ще си позволя да цитирам две негови кратки стихотворения в превод на Пирин Бояджиев, близък негов приятел и колега от Букурещ.

Роса
Пътеките са меки, друмищата котешки,
цветята са ученичките по поляните;
маргаритки излизат по хълмовете,
провикват се бели по шапката на земята.

Пътят пътува вир вода от светлина
по гората на лъчите,
отвежда на ръце лястовиците,
сребротo се е разтопило в спомени.
Като луна лицето ти изгрява,
излегнало се в руси облаци
и в погледа люлее къдриците ѝ.

Почиваща звезда
Подай ръка, когато по моста всички часове минават
и водните кончета шият във въздуха забрадки:
само мисълта може да ти целуне глезените,
облечени в ризница като някакъв цар Аспарух...

В историята на румънската литература Ст. Рол заема видно място сред класиците на румънския литературен авангард: наред с Виктор Браунер, Марсел Янку, Иларие Воронка, Барбу Фундояну, Джео Богза. Крайно време е неговото забележително творчество да бъде направено достояние и на българския читател и културна общественост. Още повече че заслужилият преводач от румънски и познавач на румънската литература и култура Пирин Бояджиев е превел и публикувал вече 16 негови стихотворения.

ДИАБОЛИЗЪМ

Диаболизмът като литературно направление се оформя у нас непосредствено след войните, тогава, когато една група от млади и надарени белетристи, отишли да учат в Германия, попадат под влиянието на немските писатели Густав Майринк и Ханс Хайнц Еверс. Разбира се, да се обяснява появата на диаболизма в българската художествена литература само с външни влияния, е нелепо, защото преди това са необходими предварителни благоприятни условия, за да може дадено литературно направление да се осъществи и просъществува. Тъкмо такива предварителни условия в духовния и социалния живот на страната диаболизмът намери у нас непосредствено след Първата световна война, поради което остави следи не само в творчеството на отделни автори, но и в литературната панорама на 20-те години на XX век.

Войната постави на изпитание не толкова физическата издръжливост на човека, колкото неговата психика. Грохотът на двеста и десет милиметровите оръдия прогони завинаги тишината и спокойствието: адският тътен от взривове разруши и последните остатъци от завършеност и цялост на представите му. Околната среда загуби своята ненакърненост и хармония. По време на войната върху човешките сетива въздействат едновременно по няколко дразнителя, кои от кои по-страшни и смъртоносни. Със стоманен юмрук войната разби на части целостта на човешкия свят; отсега нататък той ще се постига не чрез самата нея, даже не чрез идеята за нея, а чрез фрагментите от материалния свят.

В безсмислените разрушения, в смъртта на милионите човешки същества човешкото съзнание загуби вяра и упование в изводите и принципите на позитивните науки; жестокостта и безсмислието на разрушенията и кръвопролитията отприщиха тъмните сили, спотаени в човешката психика, изведоха на простор средновековната мистика, ужаси и кошмари. Светът престана да бъде познаваем и подчинен на закономерности – в представите на някои писатели от началото на 20-те години животът и постъпките на отделната човешка личност бяха подчинени на сили извънматериални, които отвеждаха в сферата на свръхестественото.

Такива бяха социалните и духовните предпоставки, които породиха и стимулираха развитието на диаболизма както у западноевропейската, а така също и в нашата литература непосредствено след световната война.

Названието „диаболизъм“ идва от гръцката дума „dyablos“, което означава дявол. Историческите му корени следва да търсим в произведенията на немските романтици и, на първо място, в творчеството на Ернст Теодор Амадей Хофман. Както е известно от историята на немската литература, неговото творчество се развива под знака на дълбока криза, обхванала немското общество през първите десетилетия на XIX в. Блестяща и точна характеристика на създаденото от Хофман ни е оставил Хайне в неговата книга „Романтическата школа“.

„Хофман – пише Хайне – напротив, вижда навсякъде привидения, те се крият във всеки китайски чайник, кимат му изпод всяка берлинска перука; той беше чародей, който умееше да превръща хората в зверове, а последните даже в съветници при пруския кралски двор; той умееше да възкресява мъртвите от гробовете, но самият живот го отблъскваше от себе си като мрачно привидение... неговите произведения бяха един непрекъснат вик на ужаса в двайсет тома“ (1, 218).

В живота на неговите герои непрекъснато се вместват тъмни, тайнствени и враждебни сили. Всякаква съпротива срещу тях, всеки опит да им се противопоставят е излишен, защото е обречен на неуспех. Това ги прави безволеви и пасивни, те не са в състояние да подредят своя живот самостоятелно, защото са оръдие в ръцете на неизвестни сили, често пъти тази власт, която ги владее, ги тласка към престъпления, парализира волята им, довежда ги до истинско безумие.

Оттук трябва да се изведат и типологичните белези на това литературно направление – диаболистите населяват своите произведения с ужаси, страх, с кошмарни и сомнамбулни видения. Всичко в тяхното изображение е подчинено на тъмни ирационални сили, неподвластни на позитивните закономерности в материалния свят. Оттук и философските източници на направлението, които в крайна сметка ни отвеждат до будистката религия. И по-специално, до една от разновидностите на будизма – **махаяна**. В противоположност на хинаянистите те доказват нереалността на целия материален свят. Оттук можем да изведем и философските концепции на диаболистите, според които нашият живот в материалната действителност е само външният, видим свят, но той не е истинският, защото съществува един друг свят, макар и ирационален, макар и неосъзнат все още от нас, който обаче представлява в последна сметка нашият истински живот и предназначение. Всичко останало е заблуда на духа.

За представители на диаболизма в западноевропейската литература най-често сочат Едгар По, а също така и немските прозаици Ханс Хайнц Еверс и Густав Майринк. И двамата са превеждани у нас – от Еверс разкази, пръснати в литературната периодика – сп. „Хиперион“, разказа „Доматеният сос“, превел Св. Минков, а от Густав Майринк е преведен неговият роман „Голем“ и е снабден с предговор пак от Св. Минков. В този предговор авторът е изложил своите разбирания за смисъла не само на романа, но – което е по-съществено за нас – за съдържанието на понятието *диаболизъм* като литературно направление. Според него „Романите на Майринк са требници на магията, мистични откровения и сомнамбулни съзерцания, страшни кошмарни огледала, в които горят многообразните преображения на дявола и арахангела“. Нещо повече – заради своя литературен идол младият Минков не се побоява да влезе в открита полемика с Димитър Шишманов, който си позволява да изкаже свои критични мнения, по-различни от ония, които споделя неговият български преводач. В статията си „Един невероятен отзив за Густав Майринк“ Св. Минков пише: „Не е ли абсурдно да се отрича мистицизмът и философията в творчеството на Майринк, когато той сам твърди, че изповядва будистката религия, и самоволно отрича изкуството в името на езотеричния (тайния, скрития) фанатизъм“. И по-нататък преводачът продължава: Ако Шишманов прочете творбите на Елифас Леви, Фабр, Д'Оливие и др., тогава той несъмнено „ще види, че романите на Майринк са действително требници на магията, и лицето му ще се обагри от свян, че е дръзнал да събаря една философия, която датира от сътворението на света“.

Но преклонението пред учителя е още по-ангажиращо в предговора, написан от Минков към романа „Голем“, излязъл от печат през 1926 г. В него той пише: „Неговите творби минават отвъд узаконеното изкуство и затова са чужди на учителите по литература – тия рахитични кърмачета на схоластиката, които се опитват да ги тълкуват понякога, за да посочат автора им като опасен враг на немския национализъм“.

Какви са характерните особености на българския диаболизъм?

В създаденото от Светослав Минков, Владимир Полянов и Георги Райчев през разглеждания период се откриват типологични особености, валидни изобщо за естетиката на диаболизма: общи белези в сюжетите, конфликтите, ситуациите и проблематиката на разказите и новелите.

В създаденото през началото на 20-те години от Св. Минков, Вл. Полянов и Георги Райчев всичко е заключено между страха и ужаса. Те възприемат света като една нескончаема поредица от ужаси, от покъртителни сцени, дето средновековни мис-

терии разплитат нишките си, появяват се мъртвешки сенки, загадъчни и тайнствени привидения бродят, несмущавани от никого, по страниците на тия ужасни разкази и новели. Следователно главните белези на диаболистичната поетика са налице: скъсване с реалната действителност, пренасяне на изображението в един иреален свят и обкръжение, където се разпореждат и действат сили, неподвластни на здравия разум и природни закономерности.

СВЕТОСЛАВ МИНКОВ

(12.II.1902–22.XI.1966)

От 1922–1923 г. Минков учи в Търговско-стопанската академия в Мюнхен. Овладял немския език, има възможност да чете в оригинал произведенията на Густав Майринк и Ханс Хайнц Еверс – представители на модното тогава течение диаболизъм. От тях по-късно превежда и публикува в сп. „Хиперион“ разкази, просмукани с мистицизъм, ужасяващи картини и преживявания. От Майринк превежда романа „Голем“ (1926). Престоят в Германия е несъмнено свързан с дебюта на нашия писател в литературата. Много по-късно той разказва за първата си книга следното: „По онова време, 1922 година, бяха на мода така наречените диаболични разкази и книгата „Синята хризантема“ бе изпълнена с измислени ужаси и страшни истории. За моя голяма изненада намериха се критици, които се отнесоха сериозно към тая моя „писателска проява“. Към това авторско свидетелство за първата книга би трябвало да прибавим и още нещо – написаното в предговора към романа на Густав Майринк „Голем“.

Такива са идейните и философските източници, от които писателят черпи мотивите на първите си разкази. И трябва да отбележим, че диаболичният период в неговото творчество съвсем не заема толкова малко място, съвсем не трае толкова

кратко време, колкото някои изследователи на Минков посочват или пък колкото би желал зрелият вече писател да бъде. Истината е, че диаболичният период обхваща почти цяло десетилетие от неговия съзнателен творчески живот – като се започне от първата книга – „Синята хризантема“, 1922 г., и се стигне до „Къщата при последния фенер“ – 1931 г. А през въпросното десетилетие издава поредица от сборници с разкази: „Часовник“ (гротески) (1924), „Огнената птица“ (1927), „Игра на сенките“ (1928), „Къщата при последния фенер“ (1931).

В тези сборници диаболичното въображение и фантазия на писателя са получили неограничен простор за себеосъществяване. При това обаче следва да отбележим, че обстановката, в която се разиграват мистериите, е типично нашенска. Скриптят стари и изоставени къщи, зловещо скърцат ръждясалите панти на вратите, като мъртвешки ръце размахват махалата си стенни часовници. В книгата си „Часовник“ има нарисувани часовници, които с магнит привличат човешките мисли и ги убиват. Освен това нарисувани са два странни часовника. В разказа „Малвина“ часовникът отчита не часовете, а цели седмици. В разказа „Заключени“ по странните капризи на авторовата фантазия часовникът провлачва часовете, прави ги мъчителни, за да забави протичането на самия живот и да го превърне в тежко и непоносимо бреме.

Или в разказа „Човекът и нощта“ от сборника „Огнената птица“ героят усеща, че в стаята, където е, стават странни неща: Павел Огнин вижда как избелелите завеси се разклащат, сякаш докоснати от вятъра, а пламъкът на газената лампа затреперва, бягащият конник от килима на стената изведнъж се изправя като паметник. „Лицето му – пише авторът – бе изсъхнало от ужас, две бели стъклени зеници горяха под веждите му“.

В „Игра“ от същия сборник Минков вече не се задоволява с рисуването на сцени, изпълнени с ужас и тайнственост, но директно внушава своите идеи, които са по същество философските концепции на диаболизма. В края на разказа описва една картина, в която дете, огряно от залязващото слънце, си играе в гробищата край един гроб: „Детето – пише авторът – държеше в ръцете си стар човешки череп с прогнили челюсти. То не съзнаваше каква играчка е попаднала в ръцете му, не съзнаваше и друго, още по-странно: че то самото е играчка на онази невидима, ала могъща власт, що дебне хората на всяка стъпка“. Всъщност тук ни е поднесена философската концепция на диаболистите за съществуването на един невидим свят, който обаче е реално съществуващ и който е всъщност нашият истински живот и предназначение.

Над цялата действителност, описана в разказите, тегне някакъв кошмар, някакъв мистичен знак, който запълва атмосферата с предчувствия за нещастие и ужаси, за срещи с извънземни явления и същества. Тук оживяват в тъмни и непрогледни нощи вещите, от огледалата се блещят образите на призраци, някакви странни звуци изпълват къщите, таваните оживяват, завесите неизвестно по какви причини се люлеят, недокоснати от вятъра. И най-често срещаните констанции на автора са: „Всички стояха като вкаменени и никой не можеше да проговори нито дума: нещо ги стискаше за гърлото, треперят нозете им, побелели са очите им от ужас". Както и това, че в „Къщата при последния фенер" също откриваме диаболични разкази, като например „Черната кокошка", „Гост", „Нечиста сила" и т.н. Естествено този прелом не става изведнъж, а с течение на времето. Отделни елементи на диаболистичната поетика ние ще продължаваме да срещаме и в сборниците след „Къщата при последния фенер", но тук същественото е, че те вече са подчинени на други философски и естетически възгледи. Самият разказ е една рекапитулация с философията и естетиката на диаболизма под формата на иронична насмешка.

Но преди това редно е да дадем някакво обяснение за причините, които доведоха младия писател до диаболизма. Очевидно обяснението на някои негови изследователи, че това е само „по-скоро мода и самоизмама", е трудно приемливо. Наистина писателят е млад, което създава предпоставки за увлечение по модата, по новото литературно направление в чужбина. Но ако беше само мода, тогава трудно бихме приели, че едно ефимерно увлечение по модата ще го прикове в рамките на диаболизма в разстояние на цяло десетилетие. Очевидно обяснението не е пълно и ще трябва да се търси другаде. Сатиричният талант на Минков търсеше настойчиво, страстно свой изобразителен стил, свой свят и поетика, за да се осъществи, преди обаче да е изяснил сам за себе си обекта на сатиричните си атаки. В този именно момент Минков се среща с Майринк и Еверс, с диаболизма, който му допадна на авторския натюрел с възможностите свободно и безпрепятствено да се смесва реалното и фантастичното, ужасното с възвишеното. С една дума, преди да беше открил съдържание на сатиричните си атаки, писателят беше намерил своята сатирична стилистика.

И както вече споменах, ролята на рекапитулация с диаболизма в личното му творчество изиграва разказът „Къщата при последния фенер". Историята не е съвсем обикновена. В тази къща от години живее призрак, който е истински нещастен, защото не е преживял нито едно приключение. И ето един ден

пред къщата – стара и изоставена – спира автомобил и от него слиза новият квартирант – доктор Богомил Верилов, математик. Едва дочакал нощта, призракът бърза да изплаши новодошлия. Но въпреки че прилага всички изпитани средства и трикове – не успява да го стори. Математикът Богомил Верилов намира на всичко научно обяснение. Накрая призракът със сълзи на очи го моли да повярва в съществуването му и когато не помага и това последно средство, той решава да се удави в близкото езеро. Заедно с неговата гибел във водите на езерото изчезват всичките му събратя от прозата на Св. Минков.

Естествено е да се запитаме от какво героите на писателя са принудени да треперят от ужас, да изживяват подобни стресови състояния? Отговорът е: всички тия привидения и духове са рожби на едно съзнание, в което здраво са се вкоренили мистичните представи за втора ирационална действителност. В тая именно представа е заложен и философският смисъл, философските концепции на диаболичните му разкази.

Ролята на рекапитулация с диаболичното му творчество изиграва „Къщата при последния фенер". След този сборник се появяват творби, които подсказват черти от почерка на зрелия сатирик – „Made in USA", „Сламеният фелдфебел", „Разказ с витамини". В тях вече се долавят качества, които привличат вниманието на читателите и критиците. Св. Минков вече се обръща с лице към язвите на съвременното общество или пък се занимава с нашенския казармено-фелдфебелски бит. Характерно е, че насочва своя присмех към конкретни социални недъзи. Истинско разгръщане на своите сатирични способности той постига в „Автомати" (1932).

В тази книга е налице решително преориентиране към социално заострена сатира, в която главната цел е защита на човека, попаднал в пошла и антихуманна действителност. В разказите „Човекът, който дойде от Америка", „Маймунска младост", „Водородният господин и Кислородното момиче", „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!..." сатиричният удар е насочен едновременно срещу две цели: против остарялата сантименталност на еснафския бит и срещу посегателството върху суверенитета на човешката личност, превърната от техническия прогрес в прост придатък към машината. Св. Минков беше един от малцината писатели у нас и в Европа, които издигнаха глас на протест срещу отчуждението, причинено от масовото нахлуване на машините и автоматизацията в производствените процеси. Подобно на чешкия писател Карел Чапек, комуто принадлежи терминът *робот*, той предупреди за всички тежки последици от това нашествие на машината в бита на обикновения

човек. В първия разказ например пристигналият от Америка робот твърде скоро подчинява своя господар – човека – на прищевките си и вместо той да го обслужва, превръща човека в послушен изпълнител на своите желания. В „Маймунска младост“ идеята за неограничените възможности на науката се съпровожда и от предупреждението, че тя следва разумно да се използва, защото в противен случай научното откритие може да се обърне по един фатален начин срещу своя откривател и човечеството. Същият проблем е разработен и в разказа „Водородният господин и Кислородното момиче“, а в „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“ българският учен Хераклит Галилеев е открил хапчета, които възвръщат на човечеството „неговия отдавна изгубен романтизъм“.

В сатиричната проза на Св. Минков проблематиката е основното – интериорът, сюжетът, фабулата имат спомагателен характер. Тази особеност я лишава от национален колорит, тя получава в известен смисъл универсално, почти космополитно звучене. Неговите герои са рожба на една обществена система, поради което са типични навсякъде, където системата функционира. Една от областите, трайно привличаща вниманието на писателя, е обезличаването на човека, потисничеството, обезправяването му. Тези проблеми авторът разработва в разкази, като „Дамата с рентгеновите очи“, „Алхимия на любовта“ и др., но сатирикът не се ограничава в рамките на бита и еснафлъка, а разширява терена за безпощадните си изобличения и съкрушителни изводи. Така в редица творби взема на прицел политическите и социалните отношения в българското общество от 30-те години. Една от най-силните му творби от този род е несъмнено „Това се случи в Лампадефория“. Св. Минков е надарен с изключителното умение да пречупва най-злободневните проблеми на обществото през призмата на изтънчена ирония. Ето защо няма предшественици в националната ни литература, няма все още и следовници. Толкова оригинален, свеж и неповторим е сатиричният му талант. Освен сатирични разкази писателят ни е оставил и няколко пътеписни книги – „Другата Америка (1938), „Империя на глада“ (1952) и др., – а също така и една книга с разкази и фейлетони – „Колет от Америка“ (1950). С много усърдие и любов Св. Минков работи и в областта на детската литература. Автор е на оригинални приказки за деца, които се ползват с особена популярност сред малките читатели. Превел е приказките на Андерсен, „Хиляда и една нощ“ и няколко отделни арабски приказки, излезли като самостоятелни книжки. С необикновеното си сатирично творчество и въображение Св. Минков се числи към творци от рода на Ярослав Хашек, Илф и Петров и О. Хенри.

ВЛАДИМИР ПОЛЯНОВ

(06.V.1899–04.XII.1988)

Неговата дебютна книга, сборникът с разкази „Смърт“ (1922), ни въвежда отново в света на ужаси и смърт.

Така първият разказ, дал название на книгата, описва болезнените видения на млад човек на смъртно легло. За разлика от Минков авторът на тези разкази предпочита реалистични жизнени ситуации, нашенска обстановка и персонажи. Сцените, които изобразява, са издържани в реалистичен план, даже в сюжета на разказа „Един гост“ е залегнала случка, почерпана от хрониките на полицейските произшествия – садистично убийство на млада жена, но въпреки това светът е изпълнен с ужаси и напрежение, с действието на ирационални сили, които ръководят поведението и постъпките на героите.

В разказа „Ерих Райтерер“ героят става жертва на собствените си болезнени халюцинации. В студентска стая, където се е настанил героят, виси портрет на млад човек, очевидно някогашен обитател на стаята. И между новия обитател и този портрет се установява някаква фантастична връзка. Тя се усилва още повече от странната находка – ръкописен дневник, намерен в едно от чекмеджетата на старото орехово бюро. Героят дотолкова се превъплъщава в съдбата на непознатия млад човек, че не е в състояние да отдели себе си от него. Но фантастичното като елемент на повествованието не е съвсем чуждо и за Полянов, макар, както вече изтъкнах, неговите истории да се поднасят в един условно реалистичен план. Така разказът „Ерих Райтерер“ завършва със следната картина, след като на читателите вече е станало известно престъплението, извършено от бившия квартирант на стаята: „Но когато се върнах в стаята си, аз направих едно откритие, което още повече ме озадачи: точно в средата на портрета, в жълтата рамка, под окото на неприятното лице, което ме гледаше дръзко и злобно, аз видях един прорез, направен от широк нож...“.

ГЕОРГИ РАЙЧЕВ

(07.XII.1882–18.II.1947)

Другият представител на диаболизма у нас, Георги Райчев, идва със свои особености, със свой специфичен подход към темите и конфликтите, които разработва. През 1923 г. той издава сборника „Разкази“. В него, и по-специално в творби като „Страх“, „Безумие“, „Съновидения“, „Лустиг“, „Карнавал“, „Незнайният“, авторът поставя под лупата на своя писателски интерес душевни и патологични състояния, разкрива и внушава идеята за разпад на човешката психика и морални устои под влиянието на войната. Тя отприщва тъмните, разрушителни стихии в човека. Така, както се вижда, всеки един от трима та диаболисти в нашата литература намира от началото на 20-те години свой белетристичен терен, свой подход, персонажи и средства за себеосъществяване в рамките на диаболичната поетика.

След реалистичната му повест „Мъничък свят“ (1919), една от неговите най-значителни сполуки, се очаква по-нататъшно задълбочаване в тая насока. Но това очакване не се оправдава. Райчев се потапя в света на диаболистите – свят, както е известно, населен с ужаси, тайнственост, привидения, болезнени халюцинации.

Изпаднал под влиянието на Ханс Хайнц Еверс, Густав Майринк и Михаил Арцибашев, хипнотизиран от техните философски идеи, той развенчава основните човешки добродетели и нормите на човешко поведение и отношения, обявява ги за илюзии и в края стига до отрицание на любовта, вярата, щастието, семейството. Човекът е според него осъден на вечна и безпросветна самота.

Но Райчев не би бил Райчев, ако не си противоречеше, ако не отричаше сам себе си чрез създаваното. Наред с тия диаболични разкази той създава едновременно и творби като „Лина“ и „Грях“. Последният разказ, както е известно, се сочи от критиците и познавачите на творчеството му като един от негови-

те върхове. Тук школуването при първомайстора на психологическия анализ Достоевски е дало своите най-добри резултати. В тази повест (разказ) писателят е изобразил ярко силата на инстинкта, разрушителната стихия на пола. Героите на тая драма, разиграла се в селска обстановка и бит, са нарисувани в едри гросови планове, но въпреки това са достатъчно пластични. Но както навсякъде в неговото творчество, така и тук, авторското внимание преследва не индивидуализацията на отделния герой, а преди всичко и главно човешките отношения, които се заплитат между триъгълника, съставен от Елка, Стан и Дико. Затова всеки един от тях е характеризиран с едно обобщаващо душевно състояние: Дико – с идиотска омраза към брата си Стан, Елка – със страх и покорство от непозволената връзка, Стан – с отвращение към себе си и заедно с това непреодолимо влечение към Елка, която е братова жена. Чрез трагичното развитие на отношенията между тия герои авторът ни внушава и основната си художествена теза: инстинктът на пола, заложен във всеки човек, е стихията, която не се поддава на разумен контрол. Той е съдбата на всеки, а реализирана в живота, тя е вече грях. Тук писателят е показал сигурен рисунък, умение да изследва дълбоки и тъмни страни в човешката душа, където тлеят разрушителните експлозиви на човешките инстинкти. И още нещо – той е добър познавач, както малцина преди него в националната ни литература, на подсъзнателните реакции и сили в човешката психика. С тази повест Райчев наистина постави началото на психологическото повествование, на едно направление в националната ни белетристика, което до него имаше само инцидентни опити. Това направление той затвърди и наложи по-нататък в творчеството си чрез една поредица от разкази като „Безумие“, „Страх“, „Мерзавец“ – наистина с известни различия в сполуките при всеки един от тях.

Повестта „Грях“ обаче е интересна за нас и откъм още един аспект. В националната сетивност се е появило нещо ново, един аспект, останал непознат или пък съзнателно пренебрегван от белетристите преди него. А точността изисква да кажем: и от съвременниците му. Страшимиров, Стаматов, Йовков или Рачо Стоянов също се докосват до престъплението. Албена и Милкана също като Елка са участници в една драма, дето се пролива кръв. Но вижте колко различен е ъгълът на зрение, от който се осветлява тя. Ако у Йовков и Рачо Стоянов престъплението се транспонира в сферата на етиката, то е преди всичко погазване на морални норми на обществото, при Георги Райчев престъплението се изследва в тесния терен на биологичното, то е обяснено и сведено до експлозив на инстинктите.

Ето защо точно в тая сфера на човешката психика писателят се изявява най-пълно, тя е основна, доминираща в творческата му физиономия. При това психологическият му реализъм е суров, на места натуралистичен, лишен е от украшателство и самоцелно любуване. Затова, използван при предаване на човешките взаимоотношения, този психологизъм се трансформира в живо човешко страдание, в драма, дето най-често сътресенията и развръзките са обагрени с кръв.

АТАНАС ДАЛЧЕВ

(12.VI.1904–17.I.1978)

Пръснати измежду другите му стихотворения, шестте като че ли се губят сред останалите, не се открояват сред общата маса. Но достатъчно е да ги отделим в самостоятелен цикъл, тогава изведнъж те зазвучават поновому: и се питаш как е било възможно толкова пъти да си чел и препрочитал поезията на Далчев и да не забележиш, че това са типично диаболични творби и по концепция, и по образен реквизит, и по звучене.

Писани са през периода от 1923 до 1927 г. включително. Ако не се лъжа, включени са във всичките му избрани произведения, които приживе той е подготвил: „Болница“, „Път“, „Къщата“, „Убийство“, „Дяволско“, „Метафизически сонет“. Всички те ни потапят в типичен диаболичен свят, а „Метафизически сонет“ ни изправя пред философския конфликт между тленното човешко тяло и душата. Поетът справедливо негодува срещу нейната неблагодарност:

Какво ще му дадеш в награда за това?
Когато отлетиш във блясък и във слава,
неблагодарнице, ти тук ще го оставиш!

Без да е диаболист, като всеки голям поет и ярка индивидуалност, Далчев се възползва от поетиката на диаболизма, за да ни завещае един художествен документ с непреходна естетическа стойност за драмата, изживяна от нацията през следвоенните години.

Българските диаболисти разчупиха сюжетните и жанровите стереотипи на тогавашната литература, като по този начин освободиха периметри за нови проблемни и сюжетни експерименти. Докоснаха се до територии, нетревожени преди тях от любопитството и интересите на тогавашните писатели. Нахлуха в зони, свързани с човешката психика, с подсъзнателното, със смъртта и страха, с тайнствата и мистиката и т.н. И с този акт несъмнено приближиха българската художествена литература до порасналите интереси и изисквания на тогавашните читатели.

ИМАЖИНИЗЪМ

Странна е съдбата на това авангардно литературно течение: възникнал в Англия през 1912 г., **имажизмът** твърде скоро изчерпва естетическата си програма и се самоликвидира. Няколко години по-късно в Русия възпламва ново движение, което ще носи почти същото название – **имажинизъм**. И което е по-съществено – обявява една програма, много близка до идеите на английските си предшественици. Съдбата на руския имажинизъм се оказва почти идентична с тази на английския имажизъм – и той просъществува за кратко, много кратко време. Факт, който обаче в никакъв случай не омаловажава и не обезценява въздействието и значението на имажизма в английската и на имажинизма в руската литература. А защо не и в нашата?

Названието на литературното течение иде от английската дума *image*, което означава *образ*. Терминът принадлежи на американския поет и теоретик на изкуството Езра Паунд. През 1912 г. в Лондон се създава литературна група от Езра Паунд, Хилда Дулитъл и Ричард Олдингтън, която обявява естетическата програма на **имажизма**, а нейните последователи наричат себе си **имажисти**.

В историята на английската и американската литература имажистите се считат за начало на модернизма и решителното отхвърляне на романтичната и викторианска традиция в литературата.

Имажистите имат за предшественици една група от импресионисти, оглавявана от Т. Е. Хюлм, съществувала някъде около 1909 г. Те са експериментирали с кратки стихотворения в духа на източната поезия и нейните жанрови форми – хайку.

Имажистите обръщат специално внимание върху чистата поезия и свободния стих. От друга страна, са решителни привърженици на поезия, която се придържа стриктно към реалността.

През 1919 г. в Русия група поети, в която влизат Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенхоф, Вадим Шершеневич и др., публикуват в печата поетическата програма на руските **имажинисти**. Малко по-късно основават издателство „Имажинисти“ и отпечатват един сборник, а също така започват издаването на списание „Хотел за пътешествуващите в прекрасното“ (1922–1924), от което са излезли 4 книжки. Към групата се присъ-

единяват художниците Георгий Якулов и Борис Ердман. От английските имажисти руските имажинисти приемат главното – утвърждаването самоценността на образа като такъв. Те спорят с футуристите за формата и съдържателността на изкуството и се обявяват за истински борци за художествен език. Така Рюрик Ивнев категорично заявява: „Ние, които отшлифоваме образа, които очистваме формата от праха на съдържанието... утвърждаваме, че единственият закон на изкуството е показването на живота чрез образа и ритмиката на образите“.

Те възприемат идеята на руския литературен теоретик Потебня за „вътрешната форма на думата като естествена първопричина на поетическата реч“, като си поставят за цел да възстановят изтрития от времето най-древен образ на думата, очиствайки го от неговия смисъл. Ето защо според Р. Ивнев имажинистите се стремят „към поглъщане на смисъла от образа. Ето пътя за развитието на поетическата реч“.

За да се разкрие вътрешната поетичност на думата, имажинистите извършват редица реформи в стихотворната реч. Отказват се от граматическите форми, от класическия стих и оказват предпочитание на свободния стих, измислят ефектни метафори и сравнения. Така например Р. Ивнев пише:

Под сивата пудра на сумрака –
канава на древни бръчки
месеца скочи по облаците, по-бърз от
планински ездач.

Макар обаче да обявяват в своите теоретически изявления поезията за „каталог от образи“, в непосредствената си художествена практика те са по-близо до органичността на образната система.

Най-често се задоволяват с тесния кръг на субективните си преживявания. Социалната практика, действителността, рядко ги засяга. Затова един от вождовете на руските имажинисти – Анатоли Мариенхоф – пише в свое стихотворение:

Не с нашите имена вълнува се народът,
не нашите песни улицата пее!

Първата публична изява на руските имажинисти е един документ, озаглавен „Декларация“ (1, 219), появил се в сп. „Сирена“, Воронеж, през 1919 г. Тази първа колективна изява не е била постигната лесно. Още тук се проявяват сериозните различия във възгледите на отделните членове на групата. Нейният състав е бил твърде разнороден: включвал поети с различен характер и творчески маниер. Най-общо в групата се очер-

тават две тенденции, две направления: левите имажинисти, в лицето на Шершеневич и Мариенхоф, споделят възгледа за образа като самоцел, докато другото направление, оглавявано от Есенин, възприема образа като нещо органическо, което не може да се откъсне от художественото съдържание.

С една дума, за десните е **важно преди всичко какво ще бъде написано**; а за левите – **как ще бъде написано**.

Спирам се по-подробно върху теоретическите изявления на руските имажинисти поради две съображения: на първо място, защото българският имажинизъм израства под непосредственото влияние на руското течение; и, на второ – защото нашите поети имажинисти не са ни оставили програмни манифести и заявления, не са успели да се обособят в самостоятелно звено или група. А от оскъдните свидетелства, с които разполагаме, става ясно, че споделят възгледите и позициите на десните руски имажинисти. Неслучайно творчеството на С. Есенин през 20-те години на миналото столетие се ползва у нас с особена популярност – печатат се преводи на негови стихотворения в периодичния печат, а Ламар дори превежда поемата му „Инония“ (2, 29) като номер 4 на „Миниатюрна библиотека“ на издателство „Аврора“ (1926), с графичен портрет на Есенин от художника Пенчо Георгиев.

Във въпросната „Декларация“ са налице няколко основни момента, залегнали в естетическата програма на имажинистите:

1. Руските имажинисти акцентират върху образа. „Образът и само образът“ – това е генералното изискване и генералният принцип в естетиката на имажинизма. В „Декларацията“ се твърди, че само образът спасява художествената творба, както нафталина, от молците на времето. Той е броня за стиховете, прозата и драматичните творби.

2. Отделено е място и за възловия проблем – за отношението между формата и съдържанието в изкуството. В декларацията се твърди: „Всяко съдържание в художественото произведение е също толкова глупаво и безсмислено, колкото изрезка от вестник, залепена върху картина“. Те настояват за строга диференциация между отделните видове изкуства.

3. Приемат всички упреци по техен адрес, че създават едно измислено, постигнато с много усилия и пот на чело изкуство. Тези упреци за тях са най-големият комплимент, който би могъл да им бъде направен.

4. Те се считат истински щастливи, че нямат философия. Ако някой не го мързи, нека да създаде философия на имажинизма, но лично те считат тази работа за излишна.

Декларацията е подписана от С. Есенин, Р. Ивнев, А. Мариенхоф, В. Шершеневич и от художниците Борис Ердман и Георгий Якулов. След този първи поетически манифест руските има-

жинисти публикуват още два документа – „Почти Декларация“ от 1 юни 1923 г. и „Осем точки“ от 1924 г., – в които основните положения от „Декларация“ се доразработват и доизясняват.

Скоро обаче вътрешните различия във възгледите на отделните членове на групата довеждат до нейното разпадане, до самоликвидирането ѝ. На 31 август 1924 г. двама нейни членове – С. Есенин и Иван Грузинов – публикуват писмо във в. „Правда“, в което обявяват на читателите: „Ние, създателите на имажинизма, съобщаваме, че групата „имажинисти“ в досега известния си състав се разпуска“.

Първите сведения в българския периодичен печат за имажинизма се появяват в началото на 1923 г. в сп. „Листопад“. В рубриката „Литературни вести“ се появява следната информационна бележка: „При близкото участие на руските писатели Есенин, Шершеневич, Мариенхоф и Ивнев е започнало да излиза едно ново списание, което носи името „Гостиница за пътуващите в красиво“. На корицата е напечатано вместо адрес следното: Сегашни посетители: 1. Грузинов 2. Есенин 3. Ивнев 4. Мариенхоф и пр. В това списание печатат само имажинисти“.

Българският имажинизъм се заражда, както вече беше отбелязано, в резултат на контактите на младите български поети от 20-те години и следващото десетилетие с творчеството на руските имажинисти. И на първо място следва да посочим Есенин.

Странна се слага съдбата на българския имажинизъм. От една страна, необяснима липса на програмни документи и свидетелства, а, от друга – блестящи художествени текстове, създавани сякаш по точките от декларацията на руските имажинисти. А дотолкова, доколкото разполагаме с откъслечни изявления на български поети, свързани с имажинизма, в тях категорично се отрича всяка връзка и допирни точки с неговата естетика и практика.

У нас поезията на руските имажинисти прониква почти едновременно с оформянето на групата и нейните първи изяви в Русия. Обстановката в България обаче е твърде неблагоприятна: това са първите следвоенни години, социалното напрежение непрекъснато нараства, излизането на съобщението в сп. „Листопад“ съвпада с избухването на Септемврийското въстание от 1923 г. Обладани от стихията на отрицанието, младите поети от 20-те години възприемат преди всичко онези моменти в декларацията на руските си колеги, които са свързани с отрицанието – на романтизма, на традиционната образност, на класическия стих. По този повод Никола Фурнаджиев споделя, че тогава се воюва срещу символистичната поезия, като се противопоставяли на нейната излиняла образност, картини и образи, почерпани от грубата селска действителност. Всъщност поетът с този аргумент се стреми да изключи всякакво

влияние от страна на имажинизма върху създаденото от него през 20-те години. Без да подозира, че използва същите аргументи срещу символизма, с които си служат имажинистите в Русия. Фактът е твърде показателен за самосъзнанието на българския писател: при него сродяването с едно литературно направление или школа става интуитивно, по същество е емоционално-експанзивно. Рационалните мотиви, осмислянето на акта идва по-късно или въобще не идва. Самосъзнанието за принадлежност към определена литературна школа или направление е нещо, което много рядко се среща в историята на нашата литература. Нещо повече – дори и тогава, когато независимо от субективните преценки на писателя неговото творчество е белязано категорично от изискванията на школата, той продължава да отрича този факт. Очевидно диференциацията на литературния живот у нас е в един твърде начален етап.

Но независимо от всичко и въпреки оскъдните документални свидетелства няма съмнение, че българските последователи на имажинизма са имали твърде точна и вярна представа за естетическата му програма. В това отношение особено ценен е един предговор на Ламар към превода на поемата „Инония". Първо показателен е изборът точно на тази поема за превод. Очевидно преводачът е бил привлечен от революционните жестове и богоборческия патос на творбата. Но в случая за нас особено показателни са ония пасажи, в които Ламар тълкува естетиката на имажинизма. Той много точно и проникновено анализира генералните принципи на течението и същевременно със завидна прозорливост се докосва и до естетическата позиция на руския поет. На първо място, Ламар вярно посочва, че Есенин си е създал един свой свят – света на поезията, докато истинският живот за него е нещо абстрактно. И заключава: „Есенин стана жертва на това прескачане, опиянен от виното на поезията..." (4, 8).

Според българския поет „неговото творчество е едно усилие да се центрува поетическата мисъл само в образа, като първична същност, прост и непринуден. Заедно с Шершеневич и Мариенхоф през 1918 г. издадоха манифеста на имажинистите, чиито начинатели бяха те. За тях образът бе същност и цел, но не отвлечения образ на символизма, а образът реален, прост и непринуден" (4, 9).

Както се вижда от приведения цитат, Ламар е уловил главното в естетиката на руския имажинизъм. Но това, което е било достояние като информация за един български поет, очевидно не ще да е било табу и за останалите. Нашата литературна общественост е била сравнително добре информирана за естетическата платформа още от началото на 20-те години.

Така че едва ли поетите, които проявяват специален интерес към руските имажинисти, са били по-зле информирани за естетическата програма и практика на руските си колеги. И въпреки всичко документални свидетелства, програми и манифести на българските имажинисти не са ми известни.

Но в замяна на това нашата художествена литература разполага с творчеството на неколцина поети, издържано изцяло или частично в духа и каноните на имажинизма: първата стихосбирка на Н. Фурнаджиев „Пролетен вятър“, стихосбирката „Зелени облаци“ на Славчо Красински, поемата „Мирни-размирни години“ от Ламар, Иван Буюклийски и др.

НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ

(27.V.1903–26.I.1968)

Литературния си дебют Никола Фурнаджиев прави по страниците на в. „К'во да е“. От 1918 година става негов редовен сътрудник. Ранните си поетични творби създава под влиянието на Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. Яворов, Д. Дебелянов и Д. Бояджиев. От чуждестранните поети предпочита Ал. Блок и го счита за свой учител в поезията. По-късно превежда негови стихове. През 1923–1924 г. започва да сътрудничи на сп. „Нов път“, редактирано от Георги Бакалов. Участието му не се ограничава само със стихове, под името на баща си К. Йорданов помества рецензии, театрални отзиви, полемични бележки, литературни прегледи. Изявява се и като талантлив публицист с остро и категорично перо. По страниците на списанието помества и поголяма част от стиховете, които включва в „Пролетен вятър“ (1925). От същата година започва да сътрудничи на сп. „Златорог“, член е на редколегията на в. „Съвременник“. Въпреки настъпилите промени в жизнената и творческата съдба на поета у него не погасват борческите пориви и настроения. Характерни за периода след 1925 г. са произведенията му „Дъга“, „Дете“, „Земя“, които включва във втората си стихосбирка „Дъга“ (1928).

Непосредствено след Девети септември издава стихосбирката „Велики дни“ (19, 50), в която плати дан на схематизма и декларативността. Важни проблеми и теми поетът разработи в следващите си стихотворни сборници „По пътищата ти вървях“, „Слънце над планините“ и „Най-трудното“. Автор е на поредица от книги за деца и юноши и на два пътеписа – „Между приятели“ и „Пътуване до Чили“. Неделима част от литературното му наследство са неговите преводи от руски – Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Фет, Ал. Блок, А. Ахматова, С. Есенин, Б. Пастернак и др.

Когато в края на 1924 г. се появява стихосбирката на Н. Фурнаджиев „Пролетен вятър“, литературният критик Георги Цанев пише: „Неговата поезия бележи борба с действителността и се отличава с широчина и дълбочина на идеите, с топло чувство, с дух, темпераментност и смели образи“ (5, 31). По-късно за тази първа книга на младия тогава поет ще се появят още много отзиви, рецензии, задълбочени и пространни изследвания, каквито тя наистина заслужава. Защото такава е била съдбата на всички новаторски книги, на които е било съдено да отронят ново и свежо слово, във всяка национална литература.

До есента на 1924 г. Н. Фурнаджиев написва и отпечатва в сп. „Нов път“ значителен брой свои стихотворения. По това време вече неговите приятели и съредактори са приготвили първите си книги: Асен Разцветников – „Жертвени клади“, а Ангел Каралийчев – сборника с разкази „Ръж“.

Фурнаджиев обаче не бърза с издаването на стихосбирката си. Като критик, изявяващ се по страниците на „Нов път“, той е взискателен не само към другите, а преди всичко и главно към самия себе си. Затова не включва всички стихове, които е публикувал преди това. Едва 24-годишен, вече си е изградил концепция за съдържанието и облика на стихосбирката. „Щеше ми се – пише той в „Радостта от първата книга“ – стихотворенията да бъдат в един стил, други съображения не ме интересуваха. И така я приготвих“. Ръководен от тия съображения, изоставя значителен брой отпечатани творби, защото, според тогавашната му оценка, част от публикуваното „беше съвсем неясно и представляваше само далечно налучкване на пътя към „новата поезия“.

Очевидно пред нас е писател, макар и млад, навлизащ в художествената литература със свои идеи и представи за задачите и предназначението на изкуството и националната ни литература от началото на 20-те години на миналото столетие.

Всъщност истинското летоброене на художественото му присъствие в нашата национална литература се начена от стиховете, които публикува в сп. „Нов път“ и по-късно събра в стихос-

бирката си „Пролетен вятър“. Наивно е да се мисли, че е било достатъчно младият поет да се запознае с Георги Бакалов, да започне сътрудничество в неговото списание и това автоматически вече го извежда по пътя на новата поезия. Фактите говорят, че даже и по време на сътрудничеството си поетът усилено чете и превежда руските поети Ал. Блок, Андрей Белий, Сергей Есенин, Василий Казин, Владимир Маяковски, Алексей Толстой и др. За тях, отговаряйки на сп. „Обществена мисъл“, пише: „А в Русия днес се твори нещо ново и велико, към което са устремени очите на мнозина от Запад. То намира израз в нейната поезия, живопис, театър...“. Нещо повече – счита се лично засегнат от ругатните на литературния седмичник „Неделна епоха“ по адрес на Сергей Есенин и излиза в негова защита: „Впрочем „Неделна епоха“ не заслужава внимание. Посредствено, бледно, бездарно е почти всичко в нея“.

Мирогледното оформяне на Фурнаджиев не се извършва в тишината на кабинетния уют, а чрез активно и ангажирано участие в литературните полемики на времето, чрез категорично заявени и убедено защитавани позиции и мнения. От страниците на „Нов път“ воюва на два фронта: срещу символизма и символистите и срещу отрицателите на реализма. Така в рецензия – преглед на година втора от сп. „Хиперион“, критикът отбелязва наченките на известни промени в лириката на Ем. Попдимитров и Л. Стоянов: „Един поврат към земята и народа търси израз в последните им работи. Какъвто и да бъде, той говори за вярно чувство към живота и дълбоките искания на времето“. И по-нататък, продължавайки и доразвивайки тази своя мисъл във връзка с поезията на Т. Траянов, пише, че символизмът „губи вече духовен кредит навсякъде“. Защото „очите ни търсят конкретното, яркото, ръцете ни искат да пипнат, краката ни търсят да стъпят на земята. **Пръстта, угарите, камъните, фабриките, рудниците, хората – ето елементите на новата поезия, която чакаме и която ще дойде**“. И тя наистина идва. Само няколко месеца по-късно той издава своята стихосбирка „Пролетен вятър“. Приведените свидетелства разкриват наситеното с много напрежение и художествени търсения време, сред което израства и окончателно формира своя творчески облик поетът. Очевидно е, че когато вече пристъпва към подготовката и издаването на първата си книга, той вече си е изработил вярна и точна представа за характера, съдържанието, стилистиката и предназначението на новата поезия. Елементите, които привежда като задължително условие, за да бъде тя нова, ще открием в „Пролетен вятър“. Едно наистина забележително и рядко срещано в литературния живот покритие между творчески заявени принципи и изисквания и тяхното реализиране в непосредствената художествена практика.

В този смисъл абсолютно неверен е възгледът, според който появата на „Пролетен вятър“ е плод на някакво внезапно, изненадващо избухване на поетическия талант, неподготвен от никакви предварителни търсения и експерименти и от конкретната политическа и духовна ситуация в българското общество.

Стихосбирката се открива със стихотворението „Конници“, посветено на Ангел Каралийчев. След него е поместен цикълът „Съвест“, съставен от: „Мъка“, „Пред пролет“ и „Ужас“. Останалите творби са подредени по следния начин: „Вълци“, „Гибел“, „В нивята“, „В кръчмата“, „Бежанци“, „Пролетен вятър“, „Дъжд“, „Утро“, „Любов“, „Жътва“, и книгата завършва с поемата „Сватба“. Това е последната творба не само по място, но и по написване. В цитираната вече статия – „Радостта от първата книга“ – авторът напомня, че „по него време младите автори не издаваха големи по обем книги – достатъчно бяха двадесетина стихотворения, за да се решат на такава стъпка“. А в „Пролетен вятър“ те са едва 18 на брой. И въпреки това на тази тъничка книжка е било съдено да каже ново слово в историята на нашата литература, да отбележи нов момент в развитието на българската поезия.

Ако съдим по заглавията, не е трудно да установим, че мотивите са вече известни, че по отношение на тяхното разнообразие поетът не прави някакви особени приноси: ние отново се срещаме с изгорели села, с бесилки, със смъртта, с ужаса, настанил се в черните гнезда на гибелта, и т.н. Следователно същите мотиви са разработени и от Фурнаджиев – свързани с погрома на Септемврийското въстание, с ужаса от безсмисленото изтребление, със смъртта, която шества под родното небе, и т.н. Поетът, с други думи, е в мотивното и тематичното русло на съвременната революционна лирика.

Къде тогава да търсим оригиналните приноси на Фурнаджиев?

Макар да твори едновременно с Разцветников и Гео Милев, у него се появява една психологична дистанция, която прави невъзможен директния подход при изображението на септемврийските събития. Тъкмо затова в стихосбирката отсъстват сцени от ужаса и героизма на отделни въстаници, събития, локализирани до географските си координати. Авторът се е дистанцирал от тази политико-историческа конкретност, за да отреагира на подробностите от погрома в себе си. Едва след това се залавя с изображението, с художественото пресъздаване на събитието. Така между обекта за изображение и автора се появява дистанция, запълнена от яркото и плътно присъствие на оригинален поетически свят. В него житейските впечатления, наблюдения, емоции, размисли се трансформират в образи символи, чрез които поетът подвежда изображението под обоб-

щен, символен знаменател. И тази особеност е един от най-характерните белези в стилистиката на „Пролетен вятър“. Тя до голяма степен предопределя и неговите предпочитания към фолклорната образност, към обобщените картини и представи, които на места прерастват в алегории.

Така образът на конниците у Фурнаджиев не е буквално отражение на житейското явление, т.е. в художествения контекст към него е дадено и допълнително смислово значение, което го превръща в образ символ – на борбата, на въстанието. Или, да кажем, сватбата, описана в едноименната поема с целия етнографски реквизит, с изчерпателната последователност във фолклорния ритуал – свирня на кавали, думкане на тъпани, – с кумовете, които идват, размахвайки петли, и т.н. – отново е реалната и същевременно друга, сватба символ – на кървавите битки, на въстанието.

Символната обобщеност в образната система на стихосбирката прави излишни описанията на конкретните случки или събития, не откроява лирически субекти, както, да кажем, Разцветников описва отделни епизоди в своите балади „Удавници“, „Каин“ или пък Гео Милев в „Септември“ назовава конкретен участник от въстанието – поп Андрей. Такъв подход е абсолютно противопоказен за поетиката на „Пролетен вятър“, защото лирическото действие се разгъва в психологически план. Усилията на автора са насочени към художественото овладяване и реализиране на едно емоционално състояние, на определено настроение. Емоциите, чувствата, настроенията, обсебили душевността на лирическия герой, са могъщият двигател за разгръщане на лирическата тема. Напорът на емоциите е толкова могъщ, че той руши всякакви нормални за регулярното всекидневие връзки между нещата в материалния свят. Като истинска стихия, като ураган помита по своя път всичко земно и материално, чувствата на героя ни пренасят в една апокалиптична действителност, където действат други сили и закономерности.

Стихотворението „Конници“ е по същество една алегория със силен експресивен заряд. С преки внушения поетът чертае графиката на опустошенията от погрома. Характерно е началото на стихотворението, дето с неколкократното повторение на думата „конници“ той постига градиране на чувството, подготвя ни за някакво съдбоносно събитие, пред което хората са безсилни. Повторението, от друга страна, като удар на камертон определя и трагично-възвишената интонация на цялата творба:

•

Конници, конници, конници, кървави конници,
моя родино и пламнало родно небе,
де е народа и де е земята бунтовница,
де сме, о, мое печално и равно поле!

След тази възвишена, изпълнена с трагични мотиви, интродукция поетът е нарисувал картина, дето реалните връзки между нещата и явленията са разрушени и на тяхно място е избуяло въображението, освободено от юздите на реалността:

Там изгоряха селата и пеят бесилките,
вятърът стене над пустите ниви сега,
конници идат и плаче земята родилката,
сякаш че плаче и пее, и иде смъртта.

Тъмното копие, литнало там във просторите,
свети под слънцето днеска оплискано в кръв,
греят на свода огромни, червени прозорците,
сякаш очите на божия, алена стръв.

Конници, конници – братя над бездни надвесени,
моя родино и пламнало родно небе,
вятърът иде и страшно е, майко, и весело,
пей и умира просторното равно поле!

В изображението на поета логиката на житейските взаимоотношения се заменя с логиката на въображението и душевното състояние, в което авторът се намира. Ето защо „бесилките пеят", а смъртта плаче и пее; небесният свод в представите му е обрамчен с прозорци – една изключително силна находка, – даже и небесният простор е вече рамкиран, втикан е в прозорци; а слънцето е цялото оплискано в кръв. Небето над родното небе е пламнало, а вятърът, втурнал се през нивите, сякаш раздухва пламъците до небето. В чисто живописен план тая картина няма равна на себе си в нашата лирика. Поетът дръзко се втурва в света на природните закономерности, разрушава ги под натиска на могъщо и стихийно чувство, за да даде простор на своето преклонение и възхита пред саможертвата на борците. Лирическата ситуация е необикновена, не се побира в границите на ежедневните представи, поради което Фурнаджиев търси и открива адекватни по емоционално-експресивна изразителност образи символи. Тъкмо в способността му да руши нашите житейски представи, да провокира с предизвикателни и алогични, от гледна точка на формалната логика, образи се крие един от секретите на неговата самобитност, на новото, което внесе в националната ни лирическа традиция.

Със същата експресивност се отличава и последната творба в стихосбирката – поемата „Сватба". В нея алогичните образи, контрастите са издигнати в конструктивен принцип – смъртта се свързва с раждането, скръбта с песента, сватбата със смъртта. Лирическият герой е обладан от саморазрушаващата се вът-

решна стихия, която непрестанно го умъртвява и съживява, убива и възражда. Някакви тъмни сили са отприщени в душата му, някакви черни демони са я обладали, за да я тласнат в бездната на инферналното и непостижимото за нормалния човешки разум. В тия буйни потоци от емоционални свръхенергии се докосват тъмни пластове, съкровени зони от народната психика, до които малцина преди него са дръзнали да се доближат. И което е по-съществено – поетът постига всичко това чрез дълбоко преживени, или по-точно казано, изстрадани образи, почерпани смело и дръзко от реквизита на народното митологично мислене и фолклорен свят.

Всичко това направи от поемата „Сватба" дълбоко национална и в същото време революционно обагрена лирическа симфония. В нея социално и национално, историческо и психологическо, реално и фантазно се сплитат в неповторима по оригиналност и самобитност художествена сплав.

В стилистиката на „Пролетен вятър" е налице черта, която решително отделя автора от останалите септемврийски поети и го налага с ярко очертан творчески почерк. Защото той потърси и прокара друг принцип за „оварваряване" на българската лирика. Неслучайно възрази на Гео Милев по повод оценката му за „Нула. Хулигански елегии" от Н. Марангозов. „Поезията ни – писа още тогава Фурнаджиев – ще се възроди, тя ще намери път от тази сладникава и лепкава поезия, що ни дават днес почти всички списания, но този път не е там, накъдето го сочи критикът от „Пламък". Той видя и откри друг източник за обновяване на българската поезия – селския бит и фолклора.

В един разговор с млади поети, като отговаря на въпроса защо се е отказал от имажинистките образи, изрично подчертава: „В Съветския съюз имаше една школа, която се наричаше имажинизъм. В нея влизаше ранният Есенин. За тая школа образът беше самоцел. Аз не знам защо ме присъединиха към нея и досега някои повтарят това. Ако вземете имажинистите, вие ще видите, че в тяхната поезия зад образа няма идея, няма нищо. Тая школа отмина. А тези фрапантни образи, за които става дума, те бяха по-скоро дошли не от имажинизма, а като реакция на тогавашната поезия, която беше омръзнала. От чертозите и рицарите, лебедите и царкините ние отидохме към кравите и свинете" (6, 109–117). Разбира се, това изявление на поета в никакъв случай не ни задължава с нищо. Защото, обективно погледнато, образната система в първата книга на Фурнаджиев почива изцяло върху принципите на имажинизма. Един факт, който по безспорен начин утвърждава Фурнаджиев като родоначалник на българския имажинизъм. И заедно с това обяснява задоволително много от особеностите на неговата образна система.

В образната канава на стиховете от „Пролетен вятър“ са залегнали естетическите принципи на имажинизма без, разбира се, да се стига до крайностите на руския имажинист Рюрик Ивнев, според който „поезията е каталог от образи“. В стиховете на Фурнаджиев като порой нахлуват животните от селския бит – коне, сиви кучета, овце, сиви волове, черна кобила, вълци, биволи, свине, тъмни жребци, крави, петли и т.н. А наред с тях се появяват и предмети, вярвания, явления, обичаи, също почерпани от всекидневието и труда в село – равно поле, пусти ниви, земя родилка, хълмове, поляни, жерави, сиви чулове, кладенец, който скърца като съвест, орис, брадва, кандило, каруци, друмища, стада, черна чума, черен креп и т.н. Не е възможно да се изброят всички думи, които, вплетени в лексиката на книгата, определят нейното фолклорно-народностно и същевременно авангардно звучене.

Той обаче не спря дотук – до органичното сливане с народно-битовата лексика и нейното впрягане в друга стилистична общност. А отиде по-далеч. Като народния певец одухотвори света около себе си: неговият лирически герой възприема земята като „едра жена“, а дъждът в представите му е разголил космата снага, угарите са запалени и пламтят, мракът се излива на потоци и тътне в глината и т.н. Изключително комбинативно е въображението на поета, а образната комбинаторика и асоциативността му са наистина безгранични.

Ето само един пример от стихотворението „Дъжд“:

...
Колко черна любов, колко черна зелена вода
и потоци от мрак преминават и тътнат във глината!
Като бесен възторг, като бунт стене днеска дъжда,
и целува, и пей, и ридае, и свети в пустинята.

Моя едра жена, моя родна и черна земя,
приеми го и пей във прегръдките топли и пламнали –
като тъмен жребец, като мъж иде днеска дъжда
и ликува пръстта, и танцуват дървета и камъни.

Тук всичко е в движение, всичко диша, вълнува се, звучи, заключено между два полюса: от радостта до риданието, от бунта до топлата прегръдка. С някаква изумителна виталност е преобърнат нормалният ход на явленията в природата, парадоксализирани са връзките помежду им. Чувството за необикновеното, чудовищното е обхванало така властно поета, че той даже приписва на едно и също явление различни, а понякога и правопротивоположни качества. Например дъждът в първата строфа е с разголена космата снага, а в последната е „като тъмен жребец“ и „като мъж“. Даже в един и същи стих авторът дръзва да олицетвори природното явление в два различни

образа – жребец и мъж. Но и това очевидно не го задоволява, защото в цитираната по-горе строфа на думата „вода“ едно след друго е поставил две различни цветови определения – водата е и черна, и зелена: „колко **черна**, **зелена** вода“.

Струва ми се, че няма друг поет в националната ни литература с такава багрова чувствителност, оцветил с толкова ярки багри своя поетически свят. Рядко, много рядко, неговият рисунък е само графичен. Най-после той предпочита ярките, даже по-точно е да се каже, крещящите цветове – червен, огнен, жълт, кървав, запален, ален, зелен и др. И върху фона на тази заслепяваща яркост внезапно отдава предпочитанията си на черната багра. Почти няма творба, в която черният цвят да не се появява като колорит или определение. Така в „Мъка“ той изповядва: „нещо черно е легнало на пътя ни“; в „Ужас“ – „черна кръв пълни всички съсъди“, „вечер някой на черна кобила“; във „Вълци“:

Край нас минават **черните** каруци,
препълнени с разложени тела,
и най-подире като птица куца
кобилата с най-**черната** кола.

Но в този час ний няма да се молим,
в душите **черни** пари пепелта,
край друмища опалени и голи
са **черните** гнезда на гибелта.

В стихотворението „Гибел“ селата са окичени с **креп**, стадата и нивята са „черни“, мъртвият бивол е „черен“ и т.н. В него срещаме едно великолепно сравнение, подсказано от народната песен:

Но пустее в блясък сив пустинята,
ясно и безлюдно е по друма,
сякаш вчера с жълт калпак е минала
над земята **пуста черна чума**.

В „Бежанци“ прибягва до сравнение, което му спечелва много подигравки и упреци от страна на тогавашните критици – „като свиня нощта се **черна** тръшна“. Жените жънат по нивите с **черни** кърпи, а слънцето от **черен** облак им грее. Без съмнение пристрастието към черния цвят не е плод на случайно хрумване, на артистичен каприз. В системата на народната символика той има значение на смърт, свързан е с гибел, унищожение, скръб, тъга. Ето защо няма друг освен него, който така пълно да отговаря на народната трагедия след Септември 1923. И тъкмо това ни подсказва поетът, издигайки го до символ за народната съдба и печал след въстанието.

Очевидно верният път към „новата поезия“ е бил намерен от поета още когато е комплектувал първата си книга. Без съмнение обаче в случая определена роля е изиграл имажинизмът със своята авангардна естетика и схващания за ролята на художествения образ в изкуството, и по-специално в поезията.

Обладани от стихията на отрицанието, младите поети възприемат преди всичко онези моменти в декларациите и поезията на руските си колеги, които са свързани с отрицанието – на романтизма, символизма, на традиционната образност, на класическия стих. И може би най-сериозният, най-тежкият аргумент в тази борба за обнова е появата на „Пролетен вятър“.

С топлия полъх на пролетта тая тъничка книжка разтопи ледовете на традиционната и символистична образност, прогони мъглявините на една небългарска стилистика, за да просветне и заблести с цялата си прелест и жизненост българската сетивност и багрово великолепие. В лицето на Н. Фурнаджиев имажинизмът у нас срещна своя първосъздател и пионер. Стартът беше силен, нивото на художествените сполуки – високо. Затова и последователите му – Ламар с „Мирни-размирни години“ и Славчо Красински със „Зелени облаци“ – създадоха творби с трайно присъствие в националния лирически репертоар.

В развитието на българската лирика очевидно стихосбирката „Пролетен вятър“ бележи момент на обновление, на съживяване и възраждане, една истинска лирическа пролет.

СЛАВЧО КРАСИНСКИ

(25.XII.1908–22.III.1984)

През 1930 г., когато в сп. „Новис“ на Ламар се появява поемата „България“, литературният критик Иван Мешеков нарече нейния автор „Вениамин на нашата поезия“. Той писа: „В младия и последния от септемврийците, тоя Вениамин* на нашата поезия, кръвния брат на продадения от братята му на търговците утрешен избавител на народа, е залогът, че нашата

поезия ще бъде извадена из задънената улица на ренегатството, песимизма, индивидуализма и пр., а нашата общественост – из опустошителната засуха на политическата и духовна реакция от седем години...“ И по-нататък критикът пояснява, че разбира този символ в много по-широк смисъл, че „Вениамин е залогът на целокупното младо поколение, което вече дава смели дарования“.

Първите изяви на този млад поет се приемат възторжено от пролетарската литературна критика, възлагат се големи надежди, които обаче само няколко години по-късно ще бъдат опровергани. Житейската съдба на Славчо Красински ще го прати в лагера на ренегатите. От този момент се начева една житейска и творческа драма, която ще го следва до края на неговия житейски път.

През 1929 г. издава първата си стихосбирка „Вистрел“, посрещната от критиката с противоречиви оценки. Така един критик пише: „В тази сбирка има и хубави работи, но те са хубави не за това, че са от издателя на сбирката, а защото са написани под чувствителното влияние на известни руски поети, които Славчо Красински несполучливо превежда. От кора до кора в тая сбирка правят тревожни разходки и то с каскети на глава руснаците Маяковски, Есенин, Доронин, Городецки и други техни братя“.

Но срещу язвителността на този критик се възправят отзивите на други, които доброжелателно и същевременно обективно ни запознават със сполуките и недостатъците на първите творчески изяви на Красински. Така рецензентът от в. „Обзор“ завършва своя отзив с думите: „Славчо Красински е поет на чувството, с непосредствена творческа интуиция, в който логическото мислене е засенено, за да отстъпи място на буйно бликащия възторг от живота, за да заговорят черните родни угари – както казва Ан. Страшимиров за друг един даровит младеж“.

Очевидно подобни оценки се оказват по-близо до истината, по-прозорливо очертават линията на бъдещото му развитие. И това се потвърждава от втория лирически сборник на поета – „Пролетен гост“ (1932). В него много по-релефно и категорично се очертават характерните белези на авторовия творчески свят – лирическата стихия, лирическото опиянение, което превръща всичко около себе си в чувство, и невероятната му способност да го трансформира в свежи, ярки и неповторими образни находки. Тъкмо тези качества на „Пролетен гост“ (7, 430) дават основание на Георги Цанев да заключи: „Всяка строфа ни внушава убеждението, че тук имаме работа с истински поет – който не мисли своите стихове, комуто е непозната „мъката на творчеството“, за когото поезията е непринуден и свободен израз на

всички преживявания“. А образният свят на стихосбирката критикът е характеризирал по следния начин: „На лиричното пълноводие съответствува едно истинско богатство от образи – нови, оригинални, изненадващи, сурово-конкретни; картини с рядка одухотвореност – истински новооткрит свят...“.

И въпреки това няма съмнение, че книгата, с която Славчо Красински затвърди и оправда тези задължаващо високи оценки, е „Зелени облаци“, излязла в две издания – 1938 и 1941 г.

В развитието си като поет Славчо Красински преминава през известни прагове, които в един твърде условен смисъл бихме могли да назовем „прагове на самопознание и себеоткриване“. Ако в началото – „Вистрел“, откъса от поемата „Маркс“ и поемата „България“ – социалният ангажимент, идейната екзалтация доминират в поетическите му реакции, т.е. той се явява Вениамин, залогът на младото поколение пролетарски поети за отбелязване на „нов етап в нашата литература“ (Ив. Мешеков), в стихосбирката „Пролетен гост“ вече вениаминизмът е преодолян, лирическата струя и напористост се избистрят, освобождават се от страничните налепи, изкристализират очертанията на лирическия му свят и образна система. Но едва в „Зелени облаци“ (8, 128) Красински открива простите очертания на обикновените неща, които го заобикалят, и в тях прелестта и красотата на природата, селския труд, на ежедневните човешки взаимоотношения, на онова, което осмисля живота и го изпълва със значимост и благодат и се нарича земно щастие. Лирическият герой на Красинки е докрай запълнен с възторг, не, той просто е самият възторг, всяка негова постъпка, всяка негова дума или жест излъчват свежест, радост и едно неподправено блаженство и упоение от красотата около него. Всичко, което го заобикаля, е свежо, носи дъха на окосените ливади, на ожъната нива, на здрава човешка плът, опалена от жарките лъчи на южното слънце.

Стихосбирката е съставена от няколко цикъла: „Дядовска земя“, „Зелени облаци“, „Летни дни“ и „Сняг“. Връзката със сезоните е твърде условна: природата и пейзажът са само декор за емоционалните състояния на лирическия герой. А те са в унисон с времето, със сезоните, които определят до голяма степен чувствата и настроенията му. Облаците от зеленина и зелена свежест на полето, разстлало зелените си килими, естествено се свързват с пробуждането за нов живот, с очакването за плодна благодат, за нови празници на душата и сърцето.

През летните дни:

Земята сякаш се прощава
на лятото със радостта.

А дето нявга са шумяли
и пели житните поля –
стои самотен и печален
от жетвата забравен клас.

Някакво върховно задоволство и пълнота, някакво върховно удовлетворение издува гърдите на лирическия герой: небесата са пълни с песни, косачите се връщат от ливадите и пеят, пред къщата си бяла стои влюбена жена и пее и „птиче песен е запяло“, а пък щурците неспирно „нижат песента си“.

Но настъпи ли зимата, наметне ли бялата си снежна покривка над полята и къщите, над селските дворове и градини, настъпват часовете за размисъл, за равносметка и душевен покой. Време за спомени и нови очаквания:

В тия дни, мълчалив и невесел,
над преляната чаша седя
и си спомням забравена песен
за раздялата и любовта.

Пия чаша за свойте другари,
за живота отминал край нас,
и неспирно и тъжно повтарям
отшумели далеч имена.

Светът на неговата поезия е свят, изтъкан от образи. И както вече отбелязах, те са „свежи, оригинални, сурово-конкретни“. А към това бих добавил още и **естествени**, без следите на литературната мода, без ексцентричността и фрапиращата новота. Славчо Красински е един от малцината, свързали своето творчество с българското село, които отбулиха неговите красоти, интимна прелест, душевен уют посредством собствените му богатства и скъпоценности. Той умее да вижда и – за разлика от другите – с безпогрешността на опитния ловец улучва от първия опит целта: докоснал се до всекидневното, битовото, дори баналното, поетът изведнъж сваля покривалото на навичното и всекидневното и пред нас заблестява с ослепителния си блясък, с очарованието си поетическата находка. Ето например как завършва стихотворението „На майка ми“:

И с очи, лазури потъмнели,
и с ръце печално що висят –
тъжно гледаш птици отлетели
и сама сред есенния път –

ти приличаш на дърво, което
е раздало щедро своя плод
и сега си спомня сред полето
своя стар, благословен живот.

Той притежава изключителната способност да открива образния еквивалент на определено природно състояние и мигновените промени в него: в багрите, ароматите, динамиката на ставащото в полето.

От ръжта дими зелена свежест
над селата слънчев дъжд вали,
и земята като пита режат
в утрината селските коли.

Неговите сравнения са непостижими, нямат аналог в лириката на предшественици и съвременници. Те са толкова естествени, така непринудено се вписват в словесната живопис, че, увлечени от песенната интонация на стихотворението, ние не ги осъзнаваме като такива. Защото едно радостно чувство на хармония и автентичност ни е обсебило докрай, до границите на възможното:

Като полето, стихва нещо в мене,
и чувствувам в покоя изведнъж –
душата си от песни напоена,
като след дъжд натегналата ръж.

Или да кажем друг пример:

Какво смирение обгръща
полето легнало край мен –
така утихва селска къща
заспала сън благословен.

Покоят в полето се свързва с постепенното утихване на селската къща, потъваща в забравата на съня. По този начин нейният образ се превръща в ядро, което опредметява нашата представа за вечерния покой, настанил се над полето, но и за утихващата селска къща. С други думи, в случая сравнението е полифункционално, то носи по-голям емоционален и художествен заряд, отколкото на пръв поглед може да ни се стори.

Но сравненията не са единственото средство, чрез което авторът постига неповторимостта на поетическата атмосфера. Особено характерен за неговия почерк е оживотворяването на материалния свят: природните явления са впрегнати да извър-

шват най-делнични човешки действия, занятия, длъжности. Така вятърът у Славчо Красински помита полята, дъждът като грижовна домакиня измива просторите, летният залез слиза в полята, речните води говорят с тънките брези, сърцето се събужда, позлатен облак пътува сред небето и т.н.

Цялата атмосфера на стихосбирката „Зелени облаци“ – пейзажите, образният реквизит, сравненията – е почерпана от идилията на българското село. У Сл. Красински светът, който населява стиховете му, не е привнесен отвън, а е органически негов. Макар и роден в града, той е всмукал в себе си очарованието, красотата, уюта на селската действителност.

Може би тъкмо затова неговите образи не фрапират, не са нещо чуждо в общата фактура на творбите, а един естествен, при това ярък и запомнящ се, синтез на настроението. Ето да кажем стихотворението „През полето дълъг път белее“:

През полето дълъг път белее
и по него пътникът върви –
две ръце спокойно се люлеят
и поклащат близките треви.

Облаци над хълмовете гаснат,
нивите се пълнят с тишина –
леко и унесено и ясно
пътникът засвирил със уста.

Вечерта се спуща и под нея,
чак додето свирката звучи,
две прозорчета отдавна греят,
като две очакващи очи.

Приближава къщата и бавно
спира веселата му свирня –
две ръце очакващи отдавна,
топли устни, топла тишина.

Грижите на прага е оставил
мислите по пътищата спят –
над софрата кротко засиява
само тиха Божя благодат.

И се сливат парите от мляко
с мириса на топъл, счупен хляб –
сгушени под чергите на мрака
вънка спят узрелите поля.

Утрото в полетата нахлува
с птичи песни, с мирис на цветя,
и дълбоко в нивите се чува
пътникът, засвирил с уста...

Характерно за лириката на Сл. Красински е, че поетът си служи с образи, подсказани от селската действителност и бит. Може би най-ярко тази особеност проличава в краткото лирическо стихотворение „С коси запалени от залез". Тук естествеността на чувството е материализирана с типично нашенска образност и представи, без излишества, без литературност и парадни пози:

С коси запалени от залез
сама сред тая равнина –
стои пред къщата си бяла
и пее влюбена жена.

Край нея бавно мракът пада,
и само къщата блести –
от окосените ливади
зелено мляко се струи.

Далече залезът тъмнее,
и пред самотната жена –
една пътека се белее,
като очакваща ръка.

Българските имажинисти нямат популярността и шумната слава на новатори в националната ни поезия, каквито несъмнено притежават експресионистите. Но историческата справедливост налага да им признаем определени заслуги за по-нататъшното усъвършенстване на българския стих и образната система на лириката и не на последно място – заслуги за разширяване и обогатяване възможностите за израз на сложни душевни състояния. При това имажинистите акцентират върху националноспецифичните белези в българската душевност, което е несъмнен техен принос.

Йордан Йовков (09.XI.1880-15.X.1937)

Кратък животопис

1880, 9 ноември – от родители Стефан Йовков (1840–1904) и Пена Бойчова в Жеравна се ражда петото поред дете на семейството, от мъжки пол. Преди него са Йосиф, Николай, Съба и Бойчо.

1880, 14 ноември – в църквата „Св. Николай Чудотворец" в Жеравна се извършва кръщението на отрочето от мъжки пол според обреда на Източноправославната църква от свещеник Руско Гергюв. Детето получава кръстно име Юрдан.

1887, септември – записан в първо отделение на „Горньото училище" в Жеравна. Учел се добре. Никога не се явявал в клас с неподготвен урок.

1897, септември – записва се в Първа софийска мъжка гимназия „Свидетелство за зрелост № 8". Зрелостният изпит полага с много добър успех.

1900, септември – назначен за учител в добруджанското село Долен извор, Генералтошевска околия.

1902, 1 февруари – преди тази дата постъпва в Школата за запасни офицери в Княжево.

1902, 28 октомври – публикува първата си творба, стихотворението „Под тежкия кръст", във в. *Съзнание*, 5, № 9, от 28 окт. 1902 г.

1904, февруари – подпоручик от запаса Йордан Йовков се уволнява от армията.

1904, 13 февруари – записва се за редовен студент в Юридическия факултет.

1904, 1 септември – приема от учителя Ал. В. Иванов училището в с. Долен извор.

1906, юни – в юнската книжка на сп. *Ново време*, редактирано от Д. Благоев, се появява стихотворението „Един от хилядите". Подпис: Й. Йовк.

1910, юни – публикува първата си белетристична творба – „Овчарова жалба", с подзаглавие „Старопланинска легенда" – сп. *Просвета*, 5, 1910, № 6.

1912, 24 юли – в. *Соф. вечерна поща* съобщава в рубриката си „Театър и изкуство", че младият белетрист Йовков ще

отпечата в един том разказите си, публикувани в сп. *Наблюдател* и *Демократически преглед*.

1912, 20 септември – подпоручик Йордан Йовков е мобилизиран. На тази дата пристига в 41. пехотен полк в Бургас.

1913, 28 юли – произведен е в чин поручик.

1913 – публикува в сп. *Народ и армия*, 1, 1913, № 1, документалния очерк за Балканската война – „Утрото на паметния ден" – първия от поредицата, в която са описани действията на 41. п. полк.

1915, юни–юли – публикува в две последователни книжки на сп. *Демократически преглед* повестта „Земляци".

1915, 11 септември – мобилизиран е в гр. Ксанти в новосформираната 9-а погранична дружина.

1916, 10 юли – командирован е в редакцията на *Военни известия*.

1917, пролетта – излиза „Разкази". Т. I – първата самостоятелна книга на Йордан Йовков. Включени са творби, създадени през периода 1914–1917 г.

1918, 1 януари – „За изслужено време" се повишава по запаса от чин поручик в капитан.

1918 – излиза и вторият том с разкази, отразяващи войните – „Разкази". Т. II. С., Книга, 1918, 175 с.

1918, есента – в София Йовков се запознава с бъдещата си съпруга Деспина Колева, която по това време е студентка. Оженват се.

1919, 3 май – пише на Гр. Василев от Варна, където е избягал, след като румънските войски са навлезли в Добрич. По-късно идва и Деспина Йовкова.

1920, началото – излиза от печат повестта „Жетварят".

1920, 20 септември – назначен за „редовен сътрудник по печата при легацията в Букурещ" със заповед на Ал. Стамболийски.

1926 – излиза „Последна радост". С., Хемус, 163 с.

1927, лятото – излиза от печат сборникът „Старопланински легенди". С., Хемус, 161 с.

1927, 21 октомври – подава молба да бъде освободен от длъжността, която заема в легацията в Букурещ.

1928 – излизат от печат „Вечери в Антимовския хан". С., Ж. Маринов, 208 с.

1928 – в сп. *Златорог*, 9, 1928, №№ 7, 8 и 9 публикува драмата „Албена".

1930 – драмата „Албена" излиза като самостоятелно издание.

1930 – излиза от печат като самостоятелно издание комедията „Милионерът“.

1930 – излиза от печат второто преработено издание на повестта „Жетварят“.

1931, началото – в сп. *Българска мисъл* започва да печата отделни глави от хумористичния роман „Приключенията на Гороломов“.

1932 – в сп. *Българска мисъл*, в кн. 2, 3, 4–5 отпечатва „Боряна. Дъщерята на Алфатарския цар“. Драма в 4 действия.

1932, 17 септември – премиера на „Боряна“ в Народния театър в София.

1933, 29 октомври – във в. *Зора* започват да излизат подлистници от романа „Чифликът край границата“.

1934 – излиза от печат като самостоятелно издание романът „Чифликът край границата“. С., Хемус, 319 с.

1935, 24 април – по случай Деня на книгата Йовков отговаря на анкета, провеждана между български писатели, за задачите на книгата.

1935 – излиза от печат сборникът с разкази „Женско сърце“. С., Хемус, 227 с.

1936, март – започва да печата в подлистници на в. *Зора* творби, които по-късно включва в книгата си „Ако можеха да говорят“. Първият е „Майка“. В книгата е включен с променено заглавие – „Вълчицата“.

1936, юни – отговаря на въпросите на в. *Литературен свят* за Максим Горки: откога познава творчеството на писателя, какво му прави впечатление у него, изпитвал ли е неговото влияние.

1936 – излиза от печат „Обикновен човек“. Драма. С., Хемус, 1936.

1936 – излиза от печат „Ако можеха да говорят“. Разкази. С., Хемус, 226 с.

1936, 1 юли – Йовков пише рецензията си „Ив. Радославов. Българска литература (1880–1930)“. Тя е написана по молба на журналиста Ас. Балкански, но не е публикувана приживе на писателя.

1937, пролетта – обръща се към Данаил Константинов от Жеравна с молба да му окаже помощ при написването на втория том „Старопланински легенди“ по познатия вече начин.

1937, юни – статия на Йовков за състоянието на румънския театър. Проникване на румънски пиеси във Франция – „Нещо за театъра в Румъния“ – *Зора*, 19, № 5416, 17 юли 1937.

1937, 19 септември – Йовков заминава на лечение в Хисаря по лекарско предписание.

1937, 20 септември – изпраща картичка веднага след пристигането, в която информира близките си за пътуването и настаняването си в почивния дом.

1937, 30 септември – последно писмо от Хисаря до Д. Йовкова. Здравословното му състояние се влошава.

1937, 11 октомври – Йовков е настанен в Католическата болница в Пловдив.

1937, 14 октомври – през нощта хирургът д-р Атанасов оперира писателя, за да облекчи страданията му. При тая операция открива, че той е болен от злокачествен тумор.

1937, 15 октомври, 3 часа след пладне – в Католическата болница в Пловдив почива Йордан Йовков.

*__Сия Атанасова.__ Художествена функция на турцизмите в „Старопланински легенди" на Йордан Йовков. – В: Живот сред книгите. Пловдив, 1990, с. 144. Първоначално студията е подготвена като доклад, с който авторката участва в научната сесия в гр. Добрич от 23–27 ноември 1975 г. по случай 95 години от рождението на Й. Йовков. По-късно тя оформи доклада в студия, която бе отпечатана в юбилейния сборник „Йордан Йовков. Нови изследвания. С., БАН, 1982, с. 267–274".

1. Димо Минев. Спомени и документи. Варна, 1969
2. М. Арцибашев. Санин. Роман. Тутракан, 1909
3. Ив. Радославов. Градът. – Наш живот, 5, 1912, № 7–8
4. Мих. Въгленов. Йовков – поет. По случай 10 години от смъртта му. – Език и литература, 2, 1947, № 5
5. Й. Йовков. Съдба. – Пробуда, 3, 1905, № 5–6
6. Ив. Сарандев. Сътрудник на сп. Ново време – в. АБВ, 2, № 47, 18 ноември 1980
7. Йордан Йовков. 1884–1937. Спомени, статии и бележки за живота и творчеството му. Под ред. На Св. Минков. С., 1937
8. Спиридон Казанджиев. Срещи и разговори с Й. Йовков. С., 1960
9. Театър и изкуство. – Софийска вечерна поща, 12, № 210, 24 юли 1912
10. Гр. Чешмеджиев (V. Д). Из нашите списания. – Съвр. мисъл, 4, 1914, № 4
11. Гр. Чешмеджиев (Т. Д). Художествен преглед. – Музика, „Звено". Заря, 1, № 8, 25 април 1914
12. Георги Райчев. Йовковият път. – Йовков лист. 23.XI.1937
13. Елисавета Багряна. Из многото ми спомени за Йовков. – Златорог, 18, 1937, № 9

14. Малчо Николов. Балкан. – Българска реч, 12, 1937–1938, № 2
15. Кольо Станев. Прототипът на Йовковия Балкан. – Добр. трибуна, 32, № 62, 31 май 1975
16. Божан Ангелов. Академията награждава. – Съвр. мисъл, 4, 1915, № 29
17. Хр. В. Димитров. С. Градец (Котленска околия). С., Зора, Бургас, 1933
18а. Д-р С. Табаков. История на град Сливен. С., печ. С. М. Стайков, 1924, т. 2.
18. А. Теодоров-Балан. Исторически материали. Пер. списание, г. VIII, 1981, кн. 37–38
19. Б. Ангелов и Хр. Вакарелски. Трем на българската народна историческа епика. С., 1939
20. Г. Ф. Хегел. Естетика. С., БКП, 1967. Т. 1.
21. Heinrich Günter. Psuchologie der Legende. Freiburg, 1949
22. Helmut Rosenfeld. Legende – B: Real lexikon der deutsche Literatur, Bd. 2
23. Владимир Василев. Йовкови тревоги около „Старопланински легенди“ – Златорог, 18, 1937, 9
24. Велчо Велчев. Йордан-Йовковите „Старопланински легенди“. С., 1939
25. Иван Мешеков. Йордан Йовков – романтик-реалист. С., 1947
26. Искра Панова. Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков майстори на разказа. С., 1975
27. Константин Константинов. Й. Йовков. – Лит. мисъл, 4, 1968, № 6
28. Владимир Василев. От 1920 до днес. Йордан Йовков. – Златорог, 14, 1933, № 4
29. Никола Г. Данчов. Съд. – Родно изкуство, 1, № 2, 17 юни 1940
30. Николай Лилиев. Спомени за Йордан Йовков. – Септември, 9, 1956, № 1
31. Стефан Поптонев. Топлина човешка. Добруджанска проза. С., 1983
32. Георги Цанев. Женско сърце. – ЛИК, 1, № 24, 20 март 1935
33. Атанас Далчев. Фрагменти. С., 1967
34. Жана Николова. Чифликът край границата. – Лит. глас, 6, № 240, 24 юни 1934
35. М. Арнаудов. Й. Йовков. Романът му „Чифликът край границата“. – Бълг. мисъл, 10, 1935, № 3.
36. Славчо Красински. Литературна събота. Чифликът край границата. Роман от Й. Йовков. – Демокр. сговор, 11, № 3135, 21 април 1934

37. Елена Фурнаджиева. Бялата лястовица лети по света. С Йовков по другите страни. – В: Йордан Йовков. 1880–1890. Нови изследвания. С., 1982
38. Смехът на Йовков. Бележки за романа „Приключенията на Гороломов“ – Йордан Йовков. 1880–1990. Нови изследвания. С., 1982
39. Едвард Можейко. „Приключенията на Гороломов“ като сатиричен роман. – Лит. мисъл, 5, 1961, № 4
40. Михаил Арнаудов. Гороломов. Един комичен роман от Й. Йовков. – Бълг. мисъл, 12, 1937, № 9–10
41. Мигел де Унамуно. Естетика. С., 1983
42. Георги Цанев. Последното творение на Й. Йовков. – Изкуство и критика, 1, 1938, № 5.
43. Георги Цанев. Ако можеха да говорят. – Учил. преглед, 36, 1937, № 3
44. Ф. М. Достоевски. Братя Карамазови. – Събр. съч. в 12 т., 1984. Т. 9
45. Крум Йорданов. Албена. – Обзор, 1, 1929, № 11
46. Петко Росен. Албена. – Зора, 10, № 2924, 1 април 1929
47. Й. Йовков. Й. Йовков за „Албена“. – Народен театър, 1, № 3, 29 март 1929
48. С. С. Албена – Слово, 7, № 2031, 20 март 1929
49. К. Сагаев. – Пладне, 1, № 113, 21 март 1929
50. К. Сагаев. Защо „Албена“ не е драма? – Пладне, 1, 122, 31 март 1929
51. Л. Стоянов. Албена. – Лит. глас, 1, № 31, 14 април 1929
52. Ат. К. Георгиев. Народен театър. Албена. – Лит. глас, 1, № 29, 31 март 1929
53. Гео Крънзов (Гео Кнов). Българската драма на сцената на Народния театър. – Бразди, 1, 1929, № 1
54. Дилетант. Албена и селото. – Лъч, 1, № 89, 27 март 1929
55. Вл. Василев. Албена. Драма от Й. Йовков. – Златорог, 10, 1929, № 5
56. Васил Пундев. Албена. – Литерат. новини, 2, № 27, 31 март 1929
57. Иван Радославов. Албена. – Хиперион, 8, 1929, № 4
58. Димитър Талев. Албена. – Свободна реч, 6, № 1512, 24 март 1929
59. Д-р К. Доростолски. Албена и нейните критици. – Пряпорец, 31, № 13, 1 април 1929
60. Желяз Сагаев. Не мислете, че Боряна не съществува. – Поглед, 19, № 14, 2 април 1984
61. Елин Пелин. Йовковата „Боряна“ и Елин-Пелиновите „Гераци“. – Лит. глас, 5, № 162, 1 октомври 1932

62. Димо Минев. Към изворите на драмата „Боряна“ от Й. Йовков. – Театър, 10, 1957, № 3
63. Йордан Йовков. За Елин-Пелиновите „Гераци“ и за „Боряна“. – Зора, 14, № 3974, 30 септември 1932
64. Д. Талев. Боряна от Й. Йовков. – Македония, 6, № 1779, 24 септ. 1932.
65. Сирак Скитник. Дъщерята на Алфатарския цар. – Слово, 11, № 3077, 21 септември 1932
66. Пилигрим (Йордан Сливополски). „Боряна“ драма от Й. Йовков. – Утро, 22, № 6926, 19 септ. 1932
67. Ник. Атанасов. „Боряна“ – пиеса в 4 действия от Й. Йовков. – Бълг. мисъл, 8, 1932, № 7-8
68. Вл. Василев. „Боряна“. Драма от Й. Йовков. – Златорог, 13, 1932, № 7
69. Йовков – един от малцината. „Боряна“ между най-хубавите световни драматически творби. – Зора, 19, № 5773, 20 май 1938
70. Д-р М. Тихов. Новелист или драматург (Й. Йовков). – Критика, 1, № 10, 28 февруари 1930
71. Т. Траянов. „Милионерът“. Комедия в 4 действия от Й. Йовков. – Мисъл, 1, № 26, 16 март 1930
73. Вичо Иванов. „Милионерът“ – Заря, 8, № 2527, 10 февруари 1930
74. Ив. Мешеков (Д. Н.). Художник или моралист. „Обикновен човек“, пиеса от Й. Йовков. – Кормило, 1, № 20, 12 февруари 1936
75. Й. Йовков. Нещо за театъра в Румъния. – Зора, 19, № 5416, 17 юли 1937.

Христо Смирненски (29.IX.1898-18.VI.1923)

Роден в град Кукуш. Христо Измирлиев живее и учи в родния си град до 1913 г., когато в Междусъюзническата война градът е опожарен. Семейството на Димитър и Елисавета Измирлиеви споделя съдбата на бежанците от родния край – установява се в бедняшките покрайнини на София. Бащата на Христо е един от членовете на Македонската революционна организация в Кукуш, по професия сладкар. С неговия труд, с грижовността на майката и задружните усилия на всички в семейството получават образование и четирите деца. Фамилията е загубила в Междусъюзническата война вуйчото на Смирненски, Владимир Попанастасов (Пепо), поет сатирик. По-големият брат, Тома, също човек с име в българската литература, насърчава проявите на юношата: той започва да публикува още като ученик. Учил е в Техническото училище, Военното

училище, което напуска след Владайското войнишко въстание, записал е и право. Расте творчески с активна журналистическа дейност и все повече ангажиран в обществените движения на времето. Участва в делничните прояви на младежкото комунистическо движение, от 1921 г. е и член на БКП. Издава стихосбирката „Да бъде ден!“ (1922), възторжено посрещната и преиздадена още същата година. През 1922 г. Тома и Христо създават седмично художествено-хумористично списание „Маскарад“.

Ведбал-Смирненски умира от туберкулоза в софийския квартал „Горна баня“.

1. Невена Липошлиева. Христо Смирненски. – В: Христо Смирненски. Никола Вапцаров в спомените на съвременниците си. С., 1966

2. Минко Николов. Христо Смирненски. Литературен очерк. – В: Избрани произведения в два тома. С., 1968. Т. 1

3. Невена Липошлиева. Спомени за Христо Смирненски. – В: Възпоменателен лист „Христо Смирненски“, С., 1946

4. Христо Смирненски в литературната критика. С., 1964, с. 422

5. Антон Страшимиров. Слънчево дете. – Ведрина, № 6, 20 ноември 1926

6. Владимир Василев. Между сектантство и демагогия. – Златорог, 4, 1923, № 3

7. Георги Цанев. Да бъде ден! – Младеж, 41, 12 март 1922

8. Симеон Правчанов. Едно последно лято. Христо Смирненски – етюди за неговия живот и творчество. С., 1972

9. Надежда Измирлиева. Христо Смирненски. Летопис за живота и творчеството му. 1961

10. Елена Димитрова. Христо Смирненски. Живот и творчество. Студии. С., 1963

11. Георги Бакалов. Червените ескадрони. – Нар. армия, № 14, 11 март 1922

12. Георги Караславов. Книга за Смирненски и Вапцаров. С., 1971.

Атанас Далчев (12.IV.1906-17.I.1978)

Атанас Христов Далчев е роден в Солун. Баща му е правист и преподавател в Солунската гимназия по турски език, депутат в турския парламент. През 1908 г. семейството се

настанява в Цариград, където престоява до 1912 г. На следващата година родителите му се преместват в Дедеагач, а две години по-късно окончателно се заселват в София. Тук бъдещият поет завършва гимназия и философия в историко-филологическия факултет на СУ „Климент Охридски". В края на 1927 г. предприема една обиколка из големите културни центрове в Италия. Посещава Рим, за да се запознае с италианската живопис и скулптура. На следващата година е вече в Париж, където престоява до 1929 г. За известно време е и в Лондон. Завърнал се в България, учителства в Горна Оряховица, а по-късно се занимава с преводачество. След едно десетилетие отново е във Франция, и по-специално в град Тулуза. Предприема обиколка из страната и изучава френската литература и живот. След завръщането си е учител по български език в българското училище в Цариград до 1939 г. В България е назначен на длъжността училищен инспектор, а след Девети септември е началник отделение за обществено възпитание при Министерството на информацията. Дълги години той е редактор в сп. „Пламъче".

Почива в София.

1. Пенчо Данчев. Критика и естетика. С., 1970
2. Атанас Лазовски. Атанас Далчев. Литературнокритически очерк. 1966
3. Свилен Каролев. Атанас Далчев. 1988
4. Борис Делчев. Познавах тези хора. Мемоарни очерци. Книга трета. С., 1994
5. Пантелей Зарев. Атанас Далчев. – В: Преобразена литература. 1969
6. Георги Цанев. Атанас Далчев. 1. Прозорец. 2. Париж. – В: Избрани съчинения. С., 1975. Т. 1
7. Милена Цанева. Атанас Далчев. – В: Петима поети. С., 1974.

Мара Белчева (8.IX.1868-16.III.1937)

Родена е в Севлиево. Нейният баща е ръководител на местния революционен комитет през Априлското въстание от 1876 г., сътрудник на Славейковите вестници в Цариград, а издател на псалтикии е нейният дядо. Бъдещата поетеса получава високо образование – учи във Виена и Женева. В първия град учи във висш девически институт, а в Женева следва филология. През

1903 г., когато М. Белчева се готви да замине в чужбина, през един майски следобед неин роднина довежда в дома ѝ Пенчо Славейков. От този момент нататък тя става негова неразделна спътница до последните му дни, преживени във вилата „Белла виста“ край езерото Комо Брунате в Италия през 1912 г.

Първоначално тя се занимава с преводи (владее добре немски, френски, италиански и полски). Превежда „Тъй рече Заратустра“ от Фр. Ницше, драмата „Потъналата камбана“ от Г. Хауптман. Оригинални творби започва да печата през 1907 г. по страниците на сп. „Мисъл“.

Първата си стихосбирка М. Белчева издава на 50-годишна възраст през 1918 г. – „На прага стъпки“.

1. Мара Белчева. На прага стъпки. С., Ал. Паскалев, 1918, с. 138
2. Пенчо Славейков. На острова на блажените. С., БП, 1958. Т. 2
3. Владимир Василев. „На прага стъпки“ от Мара Белчева. – Златорог, 3, 1922, № 7–8
4. Георги Константинов. Песните на Мара Белчева. – Златорог, 12, 1931, № 1.

Дора Габе (28.VIII.1886-16.II.1983)

Дора Габе е родена в с. Дъбовик (Харманлък). Детството си прекарва сред просторните поля на Добруджа в стопанството на баща си Петър Габе, преселник от Русия, човек с напредничави убеждения, изявен общественик и публицист. Добруджанската природа, равнината и хората, големите изгреви и залези, широкият небесен простор завинаги остават в спомените и творчеството на поетесата. Затова, когато преди години я запитаха какво ѝ е дала Добруджа, тя отговори: „...дала ми е много, толкова много, че не ми е възможно да изброя всичко“.

*Такива списания са например: „Светулка“ (1904–1947), „Детска радост“ (1892–1914), „Венец“ (1911–1944), „Картинна галерия“ (1905–1925), „Теменужка“ (1909–1912), „Звездица“ (1892–1914) и др.

1. П. Р. Славейков. Съчинения в два тома. Т. 1. С., 1969
2. Дора Габе. Детската душа и детската литература. – Изкуство и критика, 1, 1938, № 7

3. Дора Габе. – Литературен фронт, 24, № 50, 5 декември 1968
4. Иван Сарандев. Книга за Дора Габе. С., 1974
5. Дончева, А., С. Атанасова. Дора Габе. Биобиблиографски указател. 1985
6. Иван Сарандев. Дора Габе. Литературна анкета. С., 1986
7. Снежина Кралева. Докосване до Дора Габе. С., 1987.

Елисавета Багряна (29.IV.1893-23.III.1991)

Елисавета Любенова Белчева, с псевдоним Багряна, е родена в София. Завършва гимназия в родния си град, след което учителства една година в с. Афтане (дн. Недялско), Ямболско. След приключване на учебната година се записва студентка по славянска филология в СУ „Св. Климент Охридски" (1911–1915). Още като ученичка започва да пише стихове, проявява подчертан интерес към нашата и чуждата поезия. Завършва висшето си образование, учителства във Враца и Кюстендил (1915–1919). Краят на Първата световна война я заварва в София. Тук редовно сътрудничи на литературните издания със стихове. Публикува първите си преводи от руски и сръбски. В края на 1927 г. издава първата си стихосбирка „Вечната и святата", посрещната от критиката и читателите възторжено. Стихосбирките „Звезда на моряка" (1932) и „Сърце човешко" (1936) бележат много съществени моменти в творчеството ѝ развитие. В навечерието на Втората световна война подготвя за печат сборника „Мост", останал неиздаден. След края на войната активно се включва в обществения живот на страната. Създава разнообразно творчество за деца и юноши. Почива в София.

1. Иван Сарандев. Елисавета Багряна. Литературна анкета. С., 1990
2. Блага Димитрова, Йордан Василев. Младостта на Багряна. Пловдив, 1975, с. 376
3. Иван Мешеков. Есета. Статии. Студии. Рецензии. С., 1989, с. 823
4. Петър Динеков. Елисавета Багряна в развитието на българската поезия. – В: Петър Динеков. Между свои и чужди. С., 1989, с. 311
5. Елисавета Багряна. Нови изследвания. С., 1989, с. 192.

Асен Разцветников (2.X.1897-30.VII.1951)

Роден е в с. Драганово, Ловешка област, в семейството на учители. Детството му преминава в родния край. През есента на 1911 г. постъпва в Шуменската гимназия, но на следващата година се премества в Търново, където завършва гимназиалното си образование (1916). Известно време е безработен. По-късно постъпва като телеграфист в Горна Оряховица. В София следва славянска филология и сътрудничи на пролетарския печат – „Работнически вестник", „Червен смях" и сп. „Нов път", редактирано от Георги Бакалов. Първата му стихосбирка – „Жертвени клади", излиза през 1924 г. Две години слуша лекции по естетика във Виена и Берлин, след което завършва право в СУ „Св. Климент Охридски" (1926). През същата година издава поемата „Двойник", а няколко години по-късно „Планински вечери" (1934) и „Стихотворения" (1943). Изтъкнат преводач от немски, френски и старогръцки. Автор е на една драма в стихове – „Подвигът" (1946). Заболял тежко, е изпратен на лечение в Москва, където почива.

1. Камен Зидаров. С Асен Разцветников в живота и поезията. – В: Асен Разцветников, А. Каралийчев, Н. Фурнаджиев в спомените на съвременниците си. С., 1976
2. Георги Цанев. Жертвени клади. – В: Избрани съчинения. С., 1975. Т. 1
3. Георги Бакалов. Против меншевизма в литературознанието. Критика и самокритика. Плевен, 1934, с. 56
4. М. Арнаудов. Планински вечери. – Бълг. мисъл, 1935, №№ 7 и 8
5. Георги Константинов. Планински вечери. – Златорог, 1935, № 2
6. Здравко Петров. Асен Разцветников. Литературнокритически очерк. С., 1963
7. Камен Зидаров. – В: Звезди от голямата плеяда. С., 1973. Кн. 1
8. Борис Делчев. Познавах тези хора. С., 1979.

Ангел Каралийчев (21.VIII.1908-14.XII.1972)

Роден е в с. Стражица (дн. град), Великотърновско. Завършва прогимназия в родната Стражица. Като ученик във втори клас, написва най-хубавото класно упражнение на тема „Боевете в Македония". Учителят Константин Кръстев от В. Търново открива несъмнените литературни способности на своя ученик и го насърчава да завърши гимназия във В. Търново. През 1919 г. в сп. „Ученическа мисъл" публикува първото си стихотворение – „Орелът". След завършване на гимназиалното си образование работи в стражишката община. Записва специалността химия в СУ „Св. Кл. Охридски", но завършва дипломатическия отдел на Свободния университет през 1928 г.

Започва писателската си дейност като сътрудник на сп. „Нов път", редактирано от Г. Бакалов. В него печата първите си разкази. Сътрудничи на сп. „Червен смях", „Чернозем" и др. От 1925 г., след разрива с Бакалов, заедно с останалите си приятели от четворката започва да печата в сп. „Златорог", „Българска мисъл", „Детска радост", „Светулка". Работи като редактор в изд. „Народна младеж", „Литературен фронт" и в издателство „Български писател".

Умира в София.

*__Мауна-лоа__ е действащ вулкан на Хавайските острови в Тихия океан. Авторът на поемата използва този географски обект, за да го направи символ на гнева на социално потиснатите. Образът на действащия вулкан е едно послание към потисниците и същевременно предупреждение. За съжаление художествените качества на творбата не защитават успешно замисъла на автора. Тя има само литературно-историческа стойност.

1. Борис Делчев. В късни часове. 1985
2. Иван Сарандев. Труд е моят девиз. Ангел Каралийчев на 60 години. – Нар. младеж, № 198, 20 август 1962
3. Атанас Свиленов. Отблизо. Интервюта-портрети. 1969
4. Георги Бакалов. Литературата върху събитията. – В: Септември 1923 и българската литература. С., 1973, с. 447
5. Симеон Султанов. Съдбата на един приказник. С., 1985.

Стоян Загорчинов (3.XII.1889-31.I.1969)

Роден в Пловдив. Гимназиалното си образование завършва в София през 1908, а историко-филологическия факултет на СУ „Св. Кл. Охридски" – през 1908–1910 г. Интересите му към историята го отправят към Женева и Нюшател, където учи история на философията и филология. След завръщането си в България участва във войните. Известно време е банков чиновник във Варна, а по-късно се прехвърля в София във Военното училище, където е преподавател по френски език. На тази длъжност Загорчинов се пенсионира през 1949-а. Първите му литературни изяви са свързани със сп. „Хиперион" и „Българска мисъл". Стоян Загорчинов работи предимно в областта на историческата проза. Тук са неговите най-значителни сполуки – повестта „Легенда за света София", „Ден последен", „Празник в Бояна" и др.

Почива в София.

1. Стоян Загорчинов. Историческият роман в моя опит. – В: Български писатели за литературата и литературния труд. Т. II, 1964

2. Георги Цанев. Избрани съчинения. Т. 1, 1975

3. Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. 3, 1971

4. Георги Цанев. Творчеството на Ст. Загорчинов – проблеми и герои. – В: Избрани произведения в 4 тома. Предговор, 1968

5. Борис Делчев. Досег със съвременността. – В: Избрани статии. 1970.

6. Нешо Давидов. Кюстендилски дневник на Стоян Загорчинов. – Лит. мисъл, 16, 1972, № 6.

Стефан Лазаров Костов (30.III.1879-27.IX.1939)

Стефан Лазаров Костов е роден в София. Син е на известен македонски воевода, взел дейно участие в освободителните борби. За разлика от баща си синът няма бурна, изпълнена с драматични преживявания съдба. Като човек е тих и добър. В

София завършва основното и гимназиалното си образование, а по-късно и висшето си филологическо.

Известно време е учител, а през 1906 г. заминава да специализира филология и етнография във Виена при прочутите тогава професори Ягич, Вондрак, Решетар и Константин Иречек. Престоят в столицата на австро-унгарската империя му позволява да усвои унгарски език, а същевременно се занимава с турски и новогръцки. Изобщо Костов се отнася с необикновена добросъвестност към заниманията си със славянска етнография. Своите проучвания той поставя на широка сравнителна основа.

Ето защо, когато говорим за творческото наследство на Костов, не бива да забравяме и онова, което принадлежи на учения. След завършване на специализацията е назначен за уредник в Етнографския музей в София. Тук именно създава своите етнографски съчинения – „Култът на Германа у българите“, „Прелици“, „Македонски убруси и сокаи“, „Изображението на св. Георги в българския народен накит“, „Белодрешковци в Северозападна България“, „Стари къщи в Банско“ и др. През 1924 г. Костов е назначен за директор на музея, на която длъжност остава до края на живота си – 27. IX.1939 г.

*Комедиите на Ст. Л. Костов излизат от печат в следната последователност: „Мъжемразка“ – 1914; „Златната мина“ – 1926; „Големанов“ – 1928; „Морска болест“ – 1929; „Симеон“ – 1929; „Тя и двамата“ – 1929; „Новото пристанище“ – 1931; Сборник с едноактни пиеси: „От много ум“, „Женско царство“, „Държавните липи“ – 1931; „Патичета“ – 1931; „Скакалци“ – 1931; „Чл. 223“ – 1931; „Вражалец“ – 1933; „Комедия без име“ – 1938.

1. Ангел Тодоров. Ст. Л. Костов. Литературнокритически очерк. 1961

2. Снежина Панова. Ст. Л. Костов. Творчески портрет. 1987

3. Боян Пенев. Рецензия за „Големанов“. Протокол № 157 от 6.XII.1920

4. Асен Тодоров. Ст. Л. Костов. С., 1961, с. 123

5. Петър Динеков. Скакалци от Ст. Л. Костов. – Лит. глас, 3, 1930, № 110

6. Владимир Василев. Ст. Л. Костов – приятелят. – Златорог, 20, 1939.

Рачо Стоянов (7.X.1883-12.I.1951)

Рачо Стоянов е роден в Дряново. Началното си образование получава в своя роден град, а по-късно отива да учи в известната Априловска гимназия в Габрово (1896–1903). Престоят му тук е свързан с неговото увлечение по социализма. Той попада в шумния кръг на марксисткия кръжок, за да прегърне в него идеите на социализма. Скоро обаче атмосферата в училището става непоносима и той напуска Габрово, за да се озове първоначално в Русе, където прави опит да се настани като словослагател. Но собственикът на печатницата поискал от бъдещия чирак известна сума предварително. Тъй като младежът не разполагал с никакви пари, тази идея не се осъществила. Рачо Стоянов е принуден да напусне Русе и се насочва към Варна. Тук се настанява в едно учреждение благодарение застъпничеството на негов бивш учител. Макар да е писар и еднообразието на работата да го изнурява, чете много, изучава руски, а по-късно френски и английски. Оттогава датира и неговото познанство с Георги Бакалов, който по това време има книжарница във Варна за разпространение на социалистическа литература. Длъжността му обаче била скоро съкратена и той постъпва за известно време като актьор в малка провинциална трупа. А от 1904 г. е извикан от Антон Страшимиров в София, който успява да го настани коректор в редакцията на в. „Ден". По-късно той става и редактор в същия вестник до 1911 г. От това време са и неговите публицистични изяви по страниците на вестника – статии, фейлетони, рецензии. В София писателят попада в литературната среда първоначално на Ив. Ст. Андрейчин, Димитър Подвързачов, Людмил Стоянов, а по-късно се сближава и с Гео Милев, Н. Фурнаджиев, Асен Разцветников. Най-продължително обаче е неговото приятелство с Николай Лилиев, особено по време на театралните изяви на Рачо Стоянов.

Умира в София.

1. Г. Кръзов. Рачо Стоянов. Творец и личност, 1978
2. Рачо Стоянов. Н. Райнов. Константин Константинов в спомените на съвременниците си. 1978
3. Н. Димков. Рачо Стоянов. Литературнокритически очерк. 1984
4. Ю. Вучков. Българската драматургия. 1878–1944. 1983.

5. Вл. Василев. Майстори – драма в четири действия. – Златорог, 1927, № 9
6. Ем. Коралов. Майка Магдалина. – Златорог, 1937, № 4.

Никола В. Ракитин (6.VI.1885-2.V.1934)

Никола В. Ракитин е роден в с. Лъджене (днес Трудовец), Ботевградско. Бащата на поета е бил фелдшер, а дядо му – керванджия, обиколил цялата Дунавска равнина. Основно образование получава в Ботевград, а средно в София, където родителите му се преместват да живеят. Следвал и завършил славянска филология в СУ „Св. Кл. Охридски". Когато през 1907 г. студентите освиркват Фердинанд и той затваря университета, Ракитин престоява една година в Швейцария. На следващата година се завръща в България и завършва висшето си образование. През 1908 г. става учител по литература в Плевен. Тук се задомява и остава до края на живота си. След смъртта на Стоян Заимов е назначен за директор на Плевенския исторически музей. За съжаление на тази длъжност остава за кратко време. В резултат на злостни интриги е уволнен. Чувствителният поет не може да понесе несправедливостта и интригите и слага край на живота си. На 2 май 1934 г. намират трупа му в един от железопътните тунели близо до Своге.

1. Владимир Василев. 25-годишният юбилей на Н. В. Ракитин в Плевен. – Златорог, 14, 1933, № 5
2. Георги Константинов. Дунавски сонети. – Българска мисъл, 1930, № 5
3. Петър Динеков. Дарове от Балкана. – Лит. глас, 4, № 154
4. Георги Григоров. Н. В. Ракитин. Литературнокритически очерк. С., 1967
5. Кръстю Куюмджиев. Поезията на Ракитин. – Лит. фронт, 1956, № 16.

Константин Константинов (20.VIII.1890-3.I.1970)

Константин Илиев Константинов е роден в град Сливен. Начално и средно образование завършва в родния си град. Първоначално се записва студент във физико-математическия факултет, но за кратко време. По-късно се прехвърля в юридическия, за да завърши висшето си образование през 1911 г. За

няколко месеца отива в Париж на собствени разноски, след което се завръща в България и се отдава на адвокатска и съдийска практика – в София, Враца, Цариброд. След Девети септември е председател на СБП (1945–1946) и на Института за преводна литература към Министерството на информацията, председател на секция „Литература“ към Камарата за наука и изкуство (1945–1947).

Първите си работи печата в сп. „Българан“ от 1907 г. Сътрудничи още на сп. „Българска сбирка“, „Наблюдател“, „Наш живот“, „Съвременна мисъл“, „Златорог“, „Изкуство и критика“, „Изкуство“ и др. Активна дейност развива и по линия на българския Пенклуб. Като делегат на различни конгреси той установява контакти с изтъкнати европейски писатели.

1. Петър Динеков. Новите разкази на Константин Константинов. – Бълг. мисъл, 1941, №№ 5 и 6
2. Стефан Попвасилев. Константин Константинов. – Строител на родната реч, 1959
3. Атанас Свиленов. Разказите на К. Константинов. – Септември, 1960, № 8
4. Илия Волен. Константин Константинов. – Лит. мисъл, 1973, № 5
5. Бистра Ганчева. За някои проблеми в творчеството на К. Константинов. – Пламък, 1973, № 23
6. Борис Делчев. Константин Константинов. – В: Борис Делчев. Познавах тези хора. С., 1979.

Български литературен авангард

Експресионизъм

Гео Милев (15.I.1895-15.V.1925)

Роден в с. Раднево (днес град), Старозагорско. Георги Милев Касабов по-късно като писател ще се назове Гео Милев. Родителите му са скромни просветни труженици. През 1897 г. семейството се премества в Стара Загора, където бащата се посвещава на книжарство. Средата, в която израства, е благоприятствала развитието на литературните му интереси. Още от

малък е обичал да рисува, организира в домашна обстановка театрални представления, издава ръкописни вестници и списания – в. „Лира“, сборник „Изкуство“, „Звезди“. Те са изпълнени с оригинални и преводни стихове. В първите творчески изяви се долавя влиянието на Пенчо Славейков и Яворов, но също така и въздействието на Вазов.

През есента на 1911 г. се записва студент по славянска филология в Софийския университет. През есента на 1912 г. заминава за Лайпциг, където записва отново литература, а след това слуша лекции по театрално изкуство, философия и психология.

Характерни настроения от този период са отразени в „Литературно-художествени писма от Германия“, публикувани в сп. „Листопад“ през 1913–1914 г. През ваканцията на 1914 г., вместо да се върне в родината си, заминава за Лондон, за да усъвършенства английския си език. Тук се среща с големия белгийски поет Емил Верхарн, с когото по-късно поддържа кореспонденция.

В началото на 1916 г. е призован да отбие редовната си военна служба, след което е изпратен в Школата за запасни подпоручици в Княжево. Участва във военните действия край Дойран като командир на специална разузнавателна служба, защото владеел много добре немски, френски, английски и руски. Освен това е ползвал още италиански, испански, полски, чешки, сръбски и шведски език. Неприятелят открива мястото на подслушвателната команда и на 27 април с канонаден огън я унищожава. Оцеляват само поетът и немски войник. Изпратен е на лечение в София, а на следващата година заминават със съпругата си за Берлин, където се подлага на много болезнени операции. Впечатленията от видяното и преживяното по време на престоя отразява в „Грозни прози“, публикувани по-късно в сп. „Пламък“. Оттогава са и връзките му с немските експресионисти – писателите Йоханес Бехер, Ернст Толер, Леонхард Франк и др. Превежда и печата в сп. „Акцион“ („Действие“).

През март 1919 се завръща в София и започва да осъществява своите литературни и творчески планове. Започва да издава сп. „Везни“ (1919–1922). След спирането му и след Септемврийското въстание с Димитър Страшимиров и Христо Ясенов през пролетта на 1924 г. основават сп. „Пламък“.

След атентата в църквата „Св. Неделя“ през април 1925 г. фашистките палачи начеват кървава саморазправа с най-изтъкнатите представители на българската интелигенция. Безследно изчезват журналистът Йосиф Хербст, поетите Христо Ясенов, Васил Карагьозов, Сергей Румянцев. На 15 май същата година е извикан за кратка справка и Гео Милев. Извикан, за да не се върне вече никога.

Антон Страшимиров (15.VI.1872-7.XII.1937)

Антон Тодоров Страшимиров е роден във Варна. Баща му е бил зидар, преселник от Разложко. След като завършил втори прогимназиален клас, забягнал в Кюстенджа, по-късно слугува в Силистра, Тутракан и Русе. През 1888 г. се завръща във Варна и продължава образованието си. Учи още в Разград и в Земеделското училище в Садово, което обаче скоро напуска.

През 1890–1894 г. е начален учител в различни села на Варненско и Бургаско, където се изявява като убеден народен просветител. През 1895 г. заминава за Берн, Швейцария. Слуша лекции по литература и география. Завърнал се в България, учителства из различни краища. Като учител във Видин, редактира сп. „Праг". Включва се в македонското революционно движение.

В Балканската война взема участие в походите на Софийската дивизия до Чаталджа. Преживяното е отразил в романа хроника "Вихър" (1922). В Първата световна война е кореспондент на главната квартира и посещава всички фронтове.

След втората национална катастрофа редактира сп. „Наши дни" (1921) и „Българска общодостъпна библиотека" (1922–1923). След Септемврийското въстание 1923 г. клейми палачите с думите: „Клаха народа, както и турчин не го е клал". В тия тежки времена започва да издава в. „Ведрина", в който сътрудничат прогресивни писатели. През 1937 г. заболява и заминава на лечение във Виена, където почива.

След романа „Смутно време" по-значителни постижения в този жанр А. Страшимиров отбелязва в „Есенни дни", награден от Академията на науките, „Без път", „Бена", „Роби", но безспорно най-значителната му сполука е „Хоро".

Чавдар Мутафов (2.X.1889-10.III.1954)

Роден е в Севлиево, където завършва основното си образование, а гимназия – в София. Следва в Мюнхен машинно инженерство и архитектура. Градът е от големите центрове на модерното изкуство по това време – сецесиона и експресионизма. Тук се свързва с немските експресионисти, възприема техните идеи и се оформя като другия най-ярък представител на експресионизма у нас в областта на прозата. Първите си про-

изведения печата в сп. „Везни“, „Крешчендо“, „Златорог“, „Слънце“ и др.

Умира в София.

1. Пол Джонсън. Съвременността. Светът от 20-те до 90-те години. С., 1933

2. СБП. Служебен бюлетин за литературна информация. – 10, 1971, № 1

3. В. Адмони. Поэтика действительность. Ленинград, 1975, с. 311

4. Петър Мутафчиев. Поп Богомил и св. Ив. Рилски. Духът на отрицанието в нашата история. – В: Избрани български есета. Варна, 1981, с. 295

5. Георги Константинов. Българската литература след войната. С., 1933

6. Гео Милев. Произведения в два тома. С., 1995. Т. 1, с. 298

7. Гео Милев. Фрагментът. – Във: „Везни“, 1, 1919, № 4

8. Гео Милев. Музиката и другите изкуства. – В: Алманах Везни. Стара Загора, 1923, с. 104

9. Литературна анкета. Във: Везни, 3, 1921, № 3 от 30 окт. 1921

10. Ангел Каралийчев. Спомени. С., 1971, с. 339

11. Николай Райнов. Предисторически експресионизъм. – Златорог, 4, 1923, № 3

12. Чавдар Мутафов. Избрано. С., 1993, с. 432

13. Константин Гълъбов. За експресионизма. – Златорог, 2, 1921, № 3

14. Константин Гълъбов. Реализъм и експресионизъм в литературата. – Златорог, 3, 1922, № 6

15. Константин Гълъбов. Немска експресионистична антология. – Златорог, 4, 1922, № 5.

16. Гео Милев. И свет во тме светится. – Пламък, 1, 1924, 15 януари, № 1

17. Васил Пундев. Днешната българска лирика. С., 1929, с. 161

18. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1973, с. 280

19. Минко Николов. Антон Страшимиров. Монографичен очерк. С., 1965, с. 179

20. Владимир Василев. Антон Страшимиров. Литературен очерк. 1931

21. Георги Цанев. Антон Страшимиров. – В: Писатели и творчество. 1932

22. Пантелей Зарев. Антон Страшимиров. – В: Панорама на българската литература. Т. II, 2 изд., 1969
23. Атанас Илиев. Дилетант. Психологически поглед. – Стрелец, 1, № 1 от 6 април 1927, с. 2–4
24. Гео Милев. Небето. – Във: „Везни“, 1, 1919, № 10.

Футуристите и тяхното творчество

Ламар (1.I.1898-21.II.1974)

Истинското му име е Лалю Маринов Пончев. Роден е в с. Калейца, Ловешка област. Завършил Търговската гимназия в Свищов (1916) и ШЗО в София. Участва в Първата световна война, а след приключването ѝ се установява в София. Тук се сближава с Гео Милев и Христо Ясенов. Създава собствена печатница „Ново изкуство“ и сп. „Новис“, в което се публикуват статии, художествени творби, преводни материали. През 1922 г. излиза първата му стихосбирка – „Арена“, – един от най-ярките художествени документи на българския литературен авангард, и по-специално на футуризма. По-нататъшно продължение на тази линия откриваме в следващата му книга – „Железни икони“.

*Преди няколко десетилетия един съвременен поет отпечата в сп. „Септември“ стихове без препинателни знаци, с което шокира идеологическото целомъдрие на тогавашните съюзни ръководители. Партийната бюрокрация бе задвижена и поетът си направи самокритика. След това написа и публикува стихове с препинателни знаци за вожда „с каскета“. И един прекрасен ден той осъмна редактор в сп. „Пламък“. По тоя повод литературният критик Максим Наимович обобщи случая с фразата: „Той направи кариера с една съзнателна грешка“. Без да подозира, че такива стихове са били издавани от българските футуристи още през 1922 г.

Емануил Попдимитров (23.X.1885-23.V.1943)

Роден в с. Груинци, Босилеградско. Завършил педагогическо училище в Кюстендил (1904), следва философия в СУ „Св. Кл. Охридски“, земеделие в Монпелие – Франция, и завършва философия във Фрибург, Швейцария (1919). Твори в най-различни жанрове – лирика, епос, проза, драма, литературна теория,

в областта на детската литература и др. Най-значителни са постиженията му в лириката – стихосбирките „Сънят на любовта“ и „Песни“. След края на Първата световна война в поезията му се появяват мотиви, образи, интонации, характерни за експресионизма и футуризма – поемите „Обожествяване“, „Русия“, „Народ“, „Чернозем“ и др.

1. Кирил Кръстев. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988, с. 351
2. Съюз на българските писатели. Служебен бюлетин за литературна информация – 10, 1971, № 1
3. Русский футуризм. Теории. Практика. Критика. Воспоминания. Составители: В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М., 1999, с. 465.

Дадаисти и сюрреалисти

Николай Марангозов (2.I.1900-3.XI.1967)

Роден в с. Късовци (днес към Плачковци). Учи в Трявна и Габрово. След завършване на Априловската гимназия една година е учител в Садово (1921–1922). Следва архитектура в Дрезден и Берлин и същевременно работи. От 1932 г. е архитект на свободна практика. За пръв път печата във в. „Славейче“ (Казанлък). Сътрудничи на сп. „Златорог“, „Летец“, „Сердика“, на немското експресионистично списание „Der Sturm“ („Буря“) и др. С патоса на тоталното си отрицание стихосбирката е класически образец на дадаистичната поезия.

Теодор Драганов (1.IX.1902-31.III.1978)

Роден в Ямбол, където завършва гимназия (1922). Продължава образованието си в Учителския институт в Пловдив – завършва историко-филологическия му отдел. Работи като учител и училищен инспектор. За първи път печата в сп. „Лебед“, кн. 1. Сътрудничи на „Светлоструй“, „Съзнание“, „Заря“, „Зора“, „Земеделско знаме“, „Изгрев“ и др. Участва в редактирането на сп. „Лебед“ и „Крешчендо“. С първите си две стихосбирки – „Истерични веери“ и „Гонг на безумието“, се утвърждава като най-изявения авангарден поет от литературния кръг около „Крешчендо“.

Тодор Чакърмов (7.I.1893-17.II.1958)

Роден в Ямбол, където завършва основното и гимназиалното си образование. В Будапеща учи известно време зъботехника. След завръщането си в страната работи като зъботехник в Ямбол. Взема участие като доброволец в Балканската и Първата световна война. През 1912 г. дебютира в бургаския в. „Злъчка". В периода 1924–1925 г. е редактор на в. „Тунджа" – Ямбол. Участва в двата сборника на ямболските литературни творци – „Плеада" (1924) и „Перун" (1926).

Лирическата проза на Т. Чакърмов е белязана от дълбока морална криза. По същество е тотално отрицание на света без позитивна алтернатива. През 30-те години в идейния свят на писателя настъпва промяна, намерила отражение в романа „Човешка зверилница". В него са разкрити стремежите на героите към вечните ценности на битието – свобода, социална справедливост, борба срещу тъмните сили на злото. Романът остава неиздаден.

Умира в Ямбол.

Георги Динев (Стефан Рол) (5.VI.1903-14.V.1974)

Стефан Рол е псевдонимът, с който е подписвал стиховете си и кинохрониките си румънският поет и публицист от български произход Георги Динев. Роден е в Лерин (Македония). Син е на Янаки Димов, който идва в Букурещ след Балканската война и си отваря млекарница. До края на живота си, към 1948 г., е черковен настоятел и клисар при българската църква в Букурещ. Единственият му син остава само с прогимназиално образование, получено в българското училище в Букурещ. Но млекарницата на ул. „Бръцией", близо до някогашното българско училище, се превръща благодарение на Георги Динев в клуб на румънския авангард в поезията, живописта и скулптурата. Младежът чете в оригинал Лотреамон, става приятел и ученик на големите имена в румънския авангард – дада, сюрреализъм, конструктивизъм и интегрализъм. Той притежава необуздана фантазия, тънка наблюдателност и чувство за природата; метафорите и парадоксите у него са рядко свежи и оригинални. Активно превежда на румънски българска революционна поезия – от Гео Милев поемата „Септември", Хр. Ботев, Д. Полянов, Хр. Смирненски, Н. Вапцаров.

Редактирал е сп. „Румъно-българска дружба“ (1946). Умира в Букурещ.

1. Кирил Кръстев. Неблагодарност. – Лебед, 3, 1922, № 1
2. Кирил Кръстев. Началото на последното. – Cresčendo, 3, 1922, № 3-4
3. Гео Милев. Поезията на младите. – Пламък, 1, 1924, 15 февруари, № 2
4. Манифест на дружеството за борба против поетите. – В: Кирил Кръстев. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988
5. Морис Надо. История на сюрреализма. С., 1993.

Диаболизъм

Светослав Минков (12.II.1902-22.XI.1966)

Роден е в Радомир в семейство на офицер. Завършва гимназия в София (1921). Известно време учи във Военното училище във Вайскирхен – Австрия. Следва славянска филология, стопански науки в Търговско-стопанската академия в Мюнхен и в Свободния университет в София. Работи като библиотекар и чиновник в различни столични учреждения. Пътува из редица страни на Европа, Азия, Южна Америка.

Първата му печатна творба – „Биномът на Нютон“, се появява в сп. „Българан“ през 1920 г. По време на престоя си в Мюнхен се запознава с естетиката на диаболизма и лично с Густав Майринк – един от най-известните му представители. Неговите романи, повести и разкази по-късно Минков ще преведе у нас. Със сборника разкази „Синята хризантема“ (1922) се начева диаболичният период в неговото творческо развитие. Почти цяло десетилетие след това той е потопен в тайнствения и енигматичен свят на диаболизма. Книгата „Къщата при последния фенер“ е сбогуването му с него.

Умира в София.

Владимир Поляков (6.V.1899-4.XII.1988)

Роден в Русе, завършва гимназия в София. По-късно следва медицина, философия във Виена и завършва Дипломатическо-консултския отдел на Свободния университет в София (1928) и

режисура във Варшава (1939). Работи като чиновник, директор на Народния театър в София и режисьор на театри из страната. Изявява се в различни жанрове – разказ, поема в проза, фейлетони, пиеси и др.

По време на престоя си в Германия от началото на 20-те години се запознава с творчеството на немските диаболисти Г. Майринк и Ханс Хайнц Еверс. Ранната му проза е издържана в духа и естетиката на диаболизма.

Георги Райчев (7.XII.1882-18.II.1947)

Роден е в с. Землен, Старозагорско. Първоначалното си образование получава в родното си село, а гимназия записва в Стара Загора. Тук чете много: от българските писатели предпочита Вазов, а от руските – Тургенев, Достоевски, Толстой. Още в гимназията започва да пише стихове. Неговият учител по география Г. Данов пръв открива таланта му на писател и го поощрява да работи, без обаче да бърза с печатането. В началото на века идва в София и работи като дребен чиновник. По-късно е назначен за завеждащ библиотеката към Министерството на народното просвещение. Тази длъжност изпълнява до пенсионирането.

През 1923 г. е командирован за една година в Германия – Мюнхен. Престоят изиграва важна роля във формирането на неговите естетически вкусове и разширяване на общата му култура. През м. август 1924 г. командировката му изтича и той се завръща в столицата.

Атанас Далчев (12.VI.1904-17.I.1978)

Роден е в Солун в интелигентско семейство. Баща му е адвокат и учител в българската мъжка гимназия в града и народен представител на българското население в турския парламент. В София завършва гимназия и философия и педагогика в СУ „Св. Кл. Охридски“ (1927). Същата година посещава Италия и Франция, за да се запознае с тяхното изкуство и литература.

За първи път публикува стихове в сборника „Мост“ (1923), в който участват Д. Пантелеев и Г. Караиванов. Най-ранните му творби са символистични и са публикувани в сп. „Хиперион“ – във втората и третата годишнина (1923–1924). По-късно поетът се отказва от някои от тях. В този дял от лириката му откриваме диаболични мотиви и образен реквизит.

Далчев почива в София.

1. Генрих Гейне. Собрание сочинений в десяти томах. Ленинград. Том 6, 471 с.
2. Милена Цанева. Светослав Минков. Литературнокритически очерк. 1961
3. Симеон Султанов. Насаме със Св. Минков. 1972
4. Цветанка Атанасова. Св. Минков и диаболизмът. – Лит. мисъл, 1975, I, 3
5. Борис Делчев. Светослав Минков. – В: Познавах тези хора. 1979
6. Елка Константинова. Въображаемото и реалното. Фантастиката в българската художествена проза. 1987
7. Елка Константинова. Георги Райчев. Жизнен и творчески път. 1982

Имажинизъм

Никола Фурнаджиев (27.V.1903-26.I.1968)

Роден е в Пазарджик. Баща му е техник в околийското инженерство. След две години семейството му се премества в Ямбол, откъдето са и първите спомени на бъдещия поет. През 1908 г. баща му заминава да учи в Германия инженерство, което налага ново преместване, този път в Сливен, където живеят родителите на майка му. Тук преминава и по-голямата част от неговото детство. След завръщането на бащата семейството се мести непрекъснато. През 1922 г. завършва гимназия и на следващата година започва да следва медицина в София. След Априлските събития от 1925 г. е задържан в Дирекцията на обществената безопасност и върнат в Чирпан „под надзор". Завършва философия и педагогика в СУ „Св. Кл. Охридски" (1930). Работи като библиотекар в МНП, учител в Цариград (1933–1938), в Пазарджик и София. След края на Втората световна война е главен редактор на в. „Литературен фронт", редактор в изд. „Български писател" и сп. „Септември".

Умира в София.

Славчо Красински (25.XII.1908-22.III.1984)

Венцеслав Генков Кръстев, с литературен псевдоним Славчо Красински, е роден в гр. Фердинанд (днес Монтана) в комунистическо учителско семейство. Бащата е един от създателите на

Съюза на учителите в България. Първоначалното си образование получава в родния си град, а по-късно, след като семейството му се премества в София, продължава гимназиалното си образование. Първите му стихове се появяват по страниците на сп. „Наковалня“ през 1926 г. Редакторът на списанието Димитър Полянов му става литературен кръстник. През периода 1926–1930 г. активно печата в прогресивния периодичен печат: в. „Ведрина“, „Младежка дума“, „Простори“, „Вестник на жената“, сп. „Хоро“, „Новис“ и др.

От 1930 г. в кн. 5–6 за първи път печата в сп. „Златорог“ цикъла „Кошер“. Това е началото на идейния прелом, който го отвежда в правителствения вестник „Слово“, трибуна на проф. Ал. Цанков, кум на Красински. А какъв е бил характерът на публикациите, научаваме от „Отворено писмо до... Славчо Красински“ на Христо Радевски, поместено във в. „Кормило“ (I, 24 от 11 март 1936).

Умира в София.

***Вениамин** (библ.) – последният син на Яков от Рахил, която умира при раждането му. С последното си дихание го нарича Венони – „синът на мойта скръб“, но Яков го наименова Вениамин – „синът на дясната ми ръка“. Той е голямо утешение за баща си, който вижда в него обичната си съпруга.

1. Декларация. – Сирена, Воронеж, 1919, № 4–5 – В: С. Есенин. Собрание сочинений в пятих томах. М., 1962. Т. 5
2. Сергей Есенин. Инония. Поема. С., 1926
3. „Листопад“, 4, 1923, № 8
4. Ламар. – В: Инония. Поема. С., 1926
5. Георги Цанев. Избрани съчинения. С. Т. 1, 1975
6. Никола Фурнаджиев пред кабинета на младия литературен работник. – Литературна мисъл, 1972, № 2
7. Георги Цанев. „Пролетен гост“ – Златорог, 13, 1932, № 8–9
8. Славчо Красински. Зелени облаци. Второ преработено издание. С., 1941, с 128.

ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ

Багряна, Елисавета 35, 196, 233, 235, 239, 240-251, 253, 266, 284, 376
Белчева, Мара 210-213, 215, 216, 235
Габе, Дора 217-219, 221-226, 228, 229, 232-239, 243, 244, 394
Далчев, Атанас 130, 143, 195-199, 202, 204-206, 208, 209, 228, 239, 258, 319, 338, 411, 438, 450
Динев, Георги 397
Драганов, Теодор 336, 379, 389, 390, 393, 396
Загорчинов, Стоян 68, 131, 284, 285, 290
Йовков, Драмите 11-18, 20-22, 25-44, 46, 48-56, 58-63, 67-73, 75-83, 85-88, 91, 93-95, 97, 99-102, 107-117, 119, 120, 123-129, 133-137, 139, 140-153, 155-160, 163, 165-179, 290, 316, 320, 416
Каралийчев, Ангел 263, 271-273, 275-283, 347, 348, 381, 388, 391, 398, 422, 424
Константинов, Константин 8, 30, 55, 62, 63, 109, 185, 213, 215, 314-318, 320-324, 337, 338
Костов, Ст. Л. 291-295, 297, 298, 301, 302
Красински, Славчо 137, 417, 426-432
Ламар 336, 340, 381-385, 414, 416, 417, 426
Марангозов, Николай 374, 390, 392, 393, 423
Милев, Гео 8, 68, 209, 273, 319, 335, 339-345, 348, 349, 352-363, 367, 369, 371, 376, 378, 379, 389, 393, 420, 421, 423
Минков, Светослав 331, 335, 374, 401-407
Мутафов, Чавдар 319, 335, 340, 348, 349, 373-375, 377, 378, 389
Полянов, Владимир 176, 240, 304, 331, 335, 374, 401, 408
Попдимитров, Емануил 174, 381, 382, 385, 386, 419
Разцветников, Асен 254-266, 268-271, 274, 277, 283, 418, 420, 421
Райчев, Георги 34, 315, 374, 401, 408, 409, 410
Ракитин, Никола В. 309-313
Смирненски, Христо 173-180, 182-186, 188, 189, 191-194, 238, 240, 255, 257, 259, 260, 398
Стоянов, Рачо 14, 21, 37, 151, 153, 154, 254, 264, 303, 304, 308, 312, 317, 322, 323, 327, 343, 413, 423, 434
Страшимиров, Антон 14, 15, 173, 303, 367, 368, 369, 370, 371, 394, 410, 427
Фурнаджиев, Никола 253, 263, 273, 277, 283, 415, 417-424, 426
Чакърмов, Тодор 336, 393

СЪДЪРЖАНИЕ

Между краха на традициите и авангарда 5

С духа на новото време 9

Йордан Йовков 11
Ранният Йовков *11*
Войните *27*
В света на „Старопланински легенди“ *49*
Съвременността *111*
Драмите на Йовков *149*
Наш и на света *171*
Христо Смирненски 173
Лирика *173*
Проза *181*
Хумор *183*
Фейлетони *191*
Атанас Далчев 194
Мара Белчева 210
Дора Габе 217
Елисавета Багряна 239
Асен Разцветников 254
Ангел Каралийчев 271
Стоян Загорчинов 284
Ст. Л. Костов 291
Рачо Стоянов 303
Никола В. Ракитин 309
Константин Константинов 314

Българският литературен авангард 325

Експресионизъм и експресионисти 339
Гео Милев 352
Антон Страшимиров 367
Чавдар Мутафов 373

Футуристите и тяхното творчество 379
Ламар 381
Емануил Попдимитров 385

Дадаисти и сюрреалисти 387
Николай Марангозов 390
Теодор Драганов 396
Тодор Чакърмов 396
Георги Динев (Стефан Рол) 397

Диаболизъм 399
Светослав Минков 402
Владимир Полянов 407
Георги Райчев 408
Атанас Далчев 410

Имажинизъм 412
Никола Фурнаджиев 417
Славчо Красински 426

Бележки. Библиография 433

Именен показалец 461

B 3 8 8 5 0

Иван Сарандев
БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА /1918–1945/
том I /1918–1930/
университетски учебник

Отговорен редактор
Димил Стоилов

Компютърна обработка
Калин Гарабедян

Коректор
Мария Владова

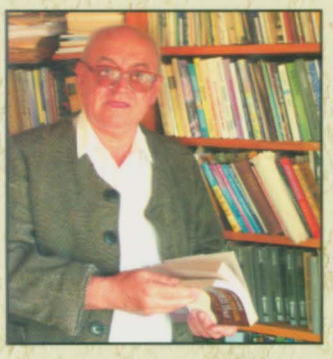
Българска, първо издание
Формат 60 / 90 / 16
Печатни коли 29

ИЗДАТЕЛСКА КЪЩА „ХЕРМЕС“
Пловдив 4000, ул. „Богомил“ № 59
Тел. (032) 630 630, (02) 944 51 14
E-mail: info@hermesbooks.com
www.hermesbooks.com

Печатница: „Полиграфюг“ АД – Хасково

университетски учебник

БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА /1918–1945/



Проф. дфн Иван Сарандев работи в Института за литература при БАН и преподава в ПУ „Паисий Хилендарски“. Утвърждава се като специалист в областта на литературната история и анкетиране и българския литературен авангард. Двете му монографии за Йордан Йовков го наложиха като общопризнат познавач на Йовковото творчество. Ръководител е на проблемната група „Литературни анкети“ към Института за литература, подготвила и издала 35 анкети за изтъкнати писатели. Сам е автор на анкети за Емилиян Станев, Дора Габе, Елисавета Багряна и Валери Петров.

Университетският учебник на професор Иван Сарандев „Българска литература /1918–1945/“ обхваща периода между двете световни войни: от Йовков и Смирненски до Владимир Василев, Георги Цанев и Борис Делчев. В два тома е представено творчеството на близо 70 автори. Тази книга предлага нови писателски имена, нов прочит на класически творби. Изданието е адресирано до всички, които ценят и обичат българското словесно изкуство.

Първият том включва периода от 1918 до 1930 година.

ISBN 954-26-0153-0
9 789542 601531
www.hermesbooks.com
www.bgbook.dir.bg 12,00 лв.