III 17680



ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

ПАНОРАМА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА



ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

ПАНОРАМА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

В ПЕТ ТОМА

Издателство
НАУКА И ИЗКУСТВО
София 1978

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

ПАНОРАМА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

ТОМ ЧЕТВЪРТИ

БАН
Институт
литература
БИБЛИОТЕКА

Издателство
НАУКА И ИЗКУСТВО
София 1978

ПРОВЕРКА
6
1975 г.

III 17690

Б 4919/78

ПРОВЕРЕНА
2009

(С) Пантелей Йорданов Зарев. 1973 г.
c/o Jusautor, Sofia

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
СОФИЯ

82 Б



БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА 30-ТЕ ГОДИНИ

ПРЕВРАТЪТ И СЛЕД ПРЕВРАТА

Превратът на 19 май 1934 г. си поставяше сложни цели. Искаше се не само да бъдат доубити демократичните свободи, не само да възникнат условия за вграждане в съзнанието на народа профашистките политически разбирания на една военна групровка. Искаше се и премахване на монархията, и създаване на български форми на „републиканска" диктатура. Военните и групата „Звено" обаче нямаха никаква опора всред обществеността. И това стана причина властта скоро да премине в ръцете на двореца.

Превратът завари комунистическата партия неподготвена. Властта на шаблона по време на сектантството бе така силно вкоренена, че доста време партийното ръководство не можеше да се опомни от изненадалата го промяна. Откри се типичната слабост на един метод на мислене, който жонглира с общи постановки, играе си с политически формули и не използува за анализ конкретно подсказаното от действителността. Така се създаде значителна пропаст, трудно проходима празнина между постулатите за назряла революционна криза и действителното положение в страната. Упорито поддържаната инерция в мисленето и след превратa предизвикваше временно сътресение в партията. То трябваше да се изживее с обръщане на кормилото, с нова насока на курса. И промяната, започнала през 1935 г., се наложи през 1936 г., когато начело на партийното кормило застана Георги Димитров. Той отхвърли великомъдрите фрази на сектантството и насочи цялата дейност съобразно с реалността. Но на партията — субект и ръководител — бе поднесен от историята още един скъпо заплатен урок.

Прогресивната литература изживя едновременно и двете „неудобства": и от реакцията, установена с превратa, и от закъснелостта в мисленето. Ударът, който й нанесе властта на полковниците, бе твърде тежък. Положението в страната бе

кризисно. Втората половина на 1934 и цялата 1935 г. бяха време на масови процеси срещу комунисти, на арести и интернирания. Посегна се и на прогресивния печат. Неговите издания спряха. А не беше леко и по-късно, когато лявата литература трябваше да се съобразява с димитровския курс, да преодолява сектантските постулати и да твори, освободена от властта на заучени фрази и ограничени полуистини.

Ако даже с лупа се вгледате в останалия, в непрогресивния литературен печат, едва ли ще откриете следи, които говорят за политическата промяна в страната. В сп. „Златорог" примерно нямаше никакво отражение от изпитанията, на които бяха подложени гражданското съзнание и литературата. Сякаш между литература и културна политика не съществуваха дифузия и обмен. Но не бе така и в лагера на прогресивното творчество. То трябваше да изстрада отново създалата се обстановка. То бе в положение, както преди десет-единадесет години, когато изживя ударите на деветоюнския преврат и на събитията по-късно.

След освобождаването от началното сътресение се начена широко сплотяване на прогресивната интелигенция. Събираха се силите в защита на културата и литературата. Забеляза се напредък, който има свое историческо значение — след още непобеденото сектантско отричане на всяка среща на писатели-комунисти с писатели-некомунисти се разшири сплотяването на левите културни сили. Настъпило бе време за преосмисляне на предишния опит. Борбата например за възстановяване на Търновската конституция довеждаше и до отхвърляне на старата елементарна постановка: всеки некомунист е неизбежно наш враг. Насоките на мислене ставаха все по-живи, по-свободни и повече диалектични. Израз на това събиране за единна цел на писатели демократи и комунисти бе в. „Кормило" (1935). Той не изпускаше „генералната класова линия" в борбата срещу режима. Но същевременно събираше под своя покрив и елитен кръг писатели и художници некомунисти. В първия брой на вестника имаха думата освен марксисти, но и анархисти, и леви земеделци. Тук бяха Людмил Стоянов и Георги Караславов, Орлин Василев и Александър Жендов, както и Мишо Андонов и Ламар, и най-сетне и Илия Бешков. Това беше едно широко обединяване на левите под общата платформа, значително разширена със самото участие на различни творци. „Кормило" бе голямо завоевание. И това пролича от разговора на неговите страници по различни въпроси. Пишеше се освен за литература, но и за изобразително

изкуство, и за театър. Александър Жендов отбеляза в първия брой на вестника: „Естествено е старото да се брани срещу пристъпите на новото. Думата ми в случая е за изкуството. В тая законна самоотбрана обаче немалко употреба намират незаконни средства. Клеветата например. Клеветят новото, че не било българско. . .“

В статията „Изложбата“ („Скица на едно непретенциозно настроение“) Бешков весело осмива откъснатостта от живота и от епохата: „От дума на дума някои картини проговориха и, както става у нас, скромното мълчание се замести с никому ненужен шум. Една разправя като селска учителка за корделата на китарата си и за флирта си на последната учителска конференция, който тя никога няма да си прости. Друга като словоохотлива туристка изрежда върховете, баирите и хижите на родината, възторжена, с миризмата на воля яден лук и сирене. Трета като закъсняла клюкарка, като изтърбушена възглавница с пух изсипва думите на всички критици и школи.“ Днес е трудо да гадаем по чий адрес бяха отправени тези весели забележки. Но в тях звънят звучно Бешковата рапира, неговият убийствен сарказъм. Той боде остро онова изкуство, което се откъсва от живота, от народа и плува по баналните води на личната сантименталност.

Своята и критична, и взискателна програма спрямо изкуството и литературата вестникът продължи неотстъпно. От неговите страници лъха доблестта на европейската прогресивна мисъл. Особено настойчиво се чува гласът на световната революционна литература. Срещат се образите и се преповтарят актуалните слова на Анри Барбюс и Дос Пасос, на Еренбург и Стефан Цвайг. Ясният стремеж и към широта, и към многоликост се манифестира определено. Нали и нашата прогресивна литература бе излязла за пръв път на световен форум, като обсъждаше въпросите на мира и напредъка. В дописка от писателския конгрес в Париж Людмил Стоянов запознава читателите с Луи Арагон, с Хайнрих Ман и Майкъл Голд, с Жан Ришар Блок, с Андре Малро и Андре Жид. „Майкъл Голд — пише Людмил Стоянов, — автор на преведения у нас роман „Евреи без пари“, заявява: националността никога не е била преграда за великите писатели — влиянието на Пушкин, Шилер, Уртсворт и Шели е било международно. Опитът да се вкара литературата в клетката на национализма е отвратително престъпление за човечеството като цяло“ („Кормило“, 1935, бр. 5). Това бе съзнателна, макар и не открито изразена критика срещу ограничената националистическа плат-

форма на режима на полковниците. Солидарността с международната лява литература насочва творците и срещу войната и фашизма. Тя ги обвързва в битката срещу изолираността на писателя, срещу гражданската неангажираност. Това бе вече широк и явно плодотворен международен контакт.

Людмил Стоянов напомня, че Алексей Толстой, „пролетарският граф", бе поднесъл на конгреса в Париж и една естетическа платформа: „Ние отхвърляме натурализма, който крачи късоглед след нашия плуг. Ние сме реалисти. Ние стоим пред едно чудо: раждането на новия човек, на новото съзнание, устремите, обичаите в огромните човешки маси. И всичко това — в движение, в път, в строителство. Обществото ни задължава, съвременници на една велика епоха, да оформим пластически нейните идеи и нейния човек. Реализмът е нашето оръжие."

Както световният писателски конгрес в Париж бе велик събор през 1935 г. на прогресивната и революционна литературна мисъл, така и в. „Кормило" у нас бе огледало, в което се виждат усилията за обединяване на демократичните културни сили и за намиране пътища на новите идеи. Нашата прогресивна литература бе вече на световен форум — тя участвува с такъв свой представител като Людмил Стоянов на писателския конгрес в Париж. Тя се вълнува от високите цели на международната общност. Тя търси сътрудничество за запазване на културните ценности — и навън, и у нас. Тя с широк кръг свои представители отхвърля противокултурната политика на фашизма и отправя поглед към Съветския съюз и към бъдещето. Българският писател като своя прогресивен световен събрат бие тревога. Защото над прославените огнища на културата „слизат сенките на свечеряването" като предвестници на мрачна средновековна нощ. В интервюто си „При Стефан Цвайг" Людмил Стоянов включва настойчиво пророческите слова, изречени пред него от големия европейски творец: „Всички тези вождове и диктатори ни предлагат безбройни по количество и качество церове, когато най-ефикасното средство може да се намери в пълното и искрено разбирателство между народите и континента. Трябва да противопоставим ясното и спокойно слово на целия този истеричен шум, на този подлудяващ хаос. Всеки момент може да се намери пред едно положение като онова в 1914 г. Налага се по най-категоричен начин на всички интелектуалци да съберат своите сили за борба на фронта на общата солидарност. Защото всички изо-

лирани усилия в това направление остават безполезни" (в. „Кормило", 1935, бр. 6).

Средата на 30-те години е време, когато съветската литература, млада, осенена от голямата идея за обединяване на антифашистките творци, настъпваше към Европа. И тя бе поддържана в борбата с войната и фашизма от големите традиции на европейския хуманизъм. Към общото дело се стремеше и българският писател. Въпросът за мира и войната сблъскваше сега двата свята, двете идеологии: на прогресивното, на хуманното художествено мислене и на реакцията и насилието, леко завоалирани или с най-ярък израз на фашизъм.

СПОРОВЕ ОКОЛО ПЪТЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА

Паралелно с в. „Кормило" през 1935 г. излизаше и сп. „Нова литература". То бе редактирано от Георги Бакалов. Завърнал се в България и означил своето присъствие веднага с издаването на сп. „Звезда", той продължи своето боево участие в литературния живот със сп. „Нова литература". В него се привключваха повечето от бившите сътрудници на „РЛФ". Но „Нова литература" се отличаваше от „РЛФ" освен с откликa си на сегашните актуални въпроси още и с подчертания интерес към историческото ни минало. Това бе отличителен феномен в личната ангажираност на Бакалов като изследовател на борческото ни наследство. За да всади в съзнанието на читателя си революционни настроения, той вземаше примера на дейците от миналото. Сп. „Нова литература" обаче изигра друга, малко по-особена роля. В бр. 23—24 на списанието Илия Тодоров (Владимир Топенчаров) отпечатва статията „Поетиграждани". В нея разглежда поезията на участниците в литературния сборник „Брод". Той критикува в тази статия главно Христо Радевски за недостатъчна политическа определеност. По повод на написаното от Тодоров Георги Караславов излезе с отговор във в. „Кормило" (1935, бр. 6.). Така се сложи началото на един голям спор: за художественото качество, от една страна, и за поезията, която трябва да служи на политиката, като бъде „независима от формата" (израз на Илия Тодоров), от друга страна. „Борбата за качество — писа Караславов — намери конкретния си израз в теорията и практиката на художествения реализъм и всеки, който се помъчи да я отрече или спъне под каквато и да било форма, върши една назадничава и пакостна работа." И по-нататък: „Хубавата тема, здравата идея може да бъде окарикатурена и обезобра-

зена с пишурковска техника — според допотопните теории на Илия Тодоров „произведенията“ на такива автори не трябва да бъдат приети направо с най-пламенните стихове на нашите поети! Това административно канонизиране, което години наред сковаваше развитието на нашето изкуство, е намерило израз на страниците на списание, издавано през 1935 г.! Явно е, че и редакторът му е спал щастливия сън на неведението.“

Основната мисъл на Илия Тодоров бе, че има времена, през които е важно какво е казано, а не каква е формата. Безспорно е според Тодоров, че такива „времена“ ще съпътствуват целия период на изостряната класова борба. Тук прозираше известно догматизиране на представата за художествено творчество, предусещаше се скритата в контекста сектантска идея, че новият тип пролетарско и революционно изкуство не следва да унаследява и доразвива най-хубавото, създадено в миналото, и да го надгонва.

Упреци могат основателно да се отправят към автора на статията „Поети-граждани“. Но и Караславов, макар и трудно забележимо, се отнасяше с пренебрежение към отдалечаването от социалните конфликти, към тенденцията реализмът да прерасне изобщо във формализъм.

И двамата спорещи поддържат художествения реализъм, т. е. социалистическия. Понятието обаче се тълкуваше нееднакво. У Илия Тодоров то означаваше доминиране на политиката над художествеността, Георги Караславов се занимаваше и с проблема за художествеността, за завършеността на една художествена идея, на един образ. „Да се отрече качеството на поезията то значи да се отрече качеството на обществената работа. Та нима поезията хвърчи някъде над облаците, та нима тя не е обществена проява, за да се подценява нейното качество в името на. . . обществената дейност! Къде е тук логиката?“

Този спор би бил полезен, ако не придоби твърде остър и личен характер. Той щеше да даде плодове, ако Илия Тодоров не разчиташе на административната сила на партията и ако част от редакцията не се откъсна в своята си съвсем „самостоятелна“ орбита. Спорът разкъсваше изградения с толкова усилия единен фронт на прогресивните писатели. Караславов написа в „Кормило“ специална статия „Творчеството на „Бродци“. В нея той разглежда произведенията и поетичния облик на всички автори, участници в този забележителен като повод за раздора сборник. В нея се прояснява една допълнителна аргументация за тезата на художествеността. Не мога да не

отбележа, че нашият белетрист бе доловил по нещо характерно за индивидуалния темперамент на всички представени в книгата поети: известна интелектуалност у Людмил Стоянов, претовареност с образи у Ламар, нежна чувствителност у Младен Исаев, която напомня Есенин. Най-критичен бе рецензентът към Никола Ланков и към Ангел Тодоров, и то според самия него заради художествената непълноценност на творбите им. За Ланков той пише: „Няма яснота и логическа последователност." За Ангел Тодоров отбелязва, че „се е мъчил да постигне някакъв динамизъм чрез техническото изреждане на мъгляви изречения". Сочи едно хубаво стихотворение на Ангел Тодоров — „Роб на Сула". В него, пише Караславов, „има ясно поставена идея, почувствувана, асимилирана и разширявана сполучливо, без изкуствени алитерации и техническа образност". И накрая обобщава: „Поезията не е само проява на дадени обществено-исторически условия, тя е и инструмент за тяхното изменение. И ако поетът е гражданин на място, той трябва да прецени силата си и сериозно да се заеме с работа в тази област. Инак той не само че няма да допринесе нищо за благотворното развитие на гражданската практика, но ще се яви и като нейна спирачка.

Впрочем това се отнася до всички хора на изкуството."

Такава бе позицията на Караславов. Тя бе подкрепена от онези статии за художественото майсторство и за особеностите на прозата и поезията, които „Кормило" печаташе.

Придобивка на вестника бе привличането на Светослав Минков като сътрудник. В бр. 14 бе отпечатан неговият остро критичен разказ „Това се случи в Лампадефория". Георги Караславов помести и статия за писателя, онасловена „Верен път". В нея четем, че Минков „като че ли се присмива на своите погрешни увлечения, остатъци от духовния упадък на една издъхваща социална категория". И още, че неговото съзерцание е било здраво „и то неминуемо трябваше да го изведе в плодоносната нива на художествения реализъм". Караславов нарича героите на Минков Гоголеви герои, „само че потиснати не от разложение на отживелите феодални отношения, а от кредитните институти на задълбочената следвоенна криза в една победена държава" (в. „Кормило", бр. 37 от 17. VII. 1936 г.). В критическата бележка на Караславов могат да се забележат две неща: първо, доброжелателството на писателя комунист към един автор, който е бил довчера „свободна личност", самоопределящ се творец. Второ, признаването и на критическата насока в изкуството, налагала се без ясно изявен

комунистически идеал. Налице бе един процес на морално надживяване на сектантството, процес на включване в обща орбита на писатели с индивидуалистично и диаболично даже до вчера съзнание за живота.

На страниците на „Кормило" се появи и едно интервю с проф. Асен Златаров. То бе изпълнено с надежди за мобилизиране на българската интелигенция в борбата за „възход, благополучие и човешки живот". Това бе обща програма, демократична, считана очевидно перспективна при тогавашните условия. Във вестника сътрудничеха писатели като Ламар, Мария Грубешлиева, Гьончо Белев, Матвей Вълев (Матвей Босяка). Появи се и разказът на Владимир Полянов „Слънчеви лъчи", в който се описва тъжната драма на безработен, засегнат от калника на профучалата край него лека кола. Събираха се естетически сили за обща атака към съвременността. Предпочитаха се сега критиката и реалността пред абстрактната героизация на човека. Един брой бе посветен на Г. П. Стаматов. Людмил Стоянов направи своята изповед за поуките, извлечени от „критическото начало": „Той ме научи да претеглям делата и думите и да правя разлика между нещата как „изглеждат" и как „са" в същност."[1] Георги Караславов отбелязва в статията си „Реалност и сатирик": „Почти цялата ни литература от Освобождението досега с някои изключения и с една мощна и млада реалистична струя в последните няколко години е идеалистическа и описва предимно селото. Опитите да се даде *градът* оставаха безплодни и фалшиви. Стаматов единствен долови пулса и облика на този многообразен, командващ обществения организъм свят и го направи обект на всичките си разкази."

Бяха поместени и Стаматовите разкази „Отложено самоубийство" и „Скитници-рицари". Това бе наистина голяма дан, поднесена на критическия реализъм и изобщо на спътниците. В „Кормило" бе представен и Чудомир с разкази от книгата му „Не съм от тях". С една похвална настойчивост изплуваха и заемаха свое място в литературата ни незабелязаните довчера от комунистическия печат писатели-реалисти. Това бе оригинален опит и те да видят себе си, да разберат себе си, откроени всред прогресивната атмосфера на живота.

Повратът се забелязва и в оценката на класическото наследство. Препечатано бе отвореното писмо на Гео Милев до Борис Вазов — в него за пръв път ляв автор поднася на чита-

[1] Людмил Стоянов, Моят литературен наставник, в. „Кормило", 1963, бр. 24.

телите висока оценка на Вазовото творчество. Това бе невъзможно не само на страниците на „РЛФ“, но и в статиите на Георги Бакалов, който се стараеше вече да коригира предишните си сектантски схващания за народния писател. Положително бе представен Алеко Константинов, а един брой бе посветен изцяло и на Христо Смирненски. Дреха се инстинктивно допирните точки между класическото наследство и пролетарската литература, развенчаваха се старите митове за национализма на нашите демократични писатели.

Вестник „Кормило“ не можа да изпълни докрай своето хубаво предназначение. Трудно беше за част от нашите писатели-комунисти да приемат положително „странната“ линия на вестника. Те се ужасяваха от възможността да се откажат от довчерашни сектантски представи за общонационалната ни литература, да се оттеглят от сраженията с просветление вече за сложността на литературния процес. Имаше основание и за известна боязън относно смисъла на някои неясни теории за произхода на изкуството, проявили се в „Кормило“. Опасна бе тенденцията и за притъпяване на класовата борба, за съзерцателното възприемане на художествената действителност.

Спорът за качеството допринесе да изпъкнат зад пъстрата дреха ръбовете на противоречията, да се разкъсат временните връзки на литературното съжителство. Излезе на преден план проблемът за „подценяването“ на съдържанието и за „надценяването“ на формата. Постави се въпросът за това, не се ли хвърля мост към чистото, т. е. към безидейното изкуство на „охолниците“.

Георги Бакалов излезе в „Мисъл“ (редактор Трудин — Сава Гановски) със статия, в която обвини Караславов, че издигал „голата форма за сметка на единството на формата и съдържанието, че надал вик: „Долу идейната наситеност! Високото качество стои над идейната наситеност!“ И спорът придоби прекалено остър характер. Страхът от преминаването на писатели като Караславов и Радевски „отвъд“ и ненавистта към онези автори, с които се търсеше сътрудничество, предопределиха позицията. Взаимните обвинения нарастваха като лавина с всяка следваща статия. Може би „Кормило“ водеше в перспектива до отслабване на революционната традиция. Може би. Ожесточеността на спора обаче бе прекомерна и личното самочувствие прекалено високо. Оттук и обвиненията срещу Георги Караславов и Христо Радевски, че гледат отвисоко на останалите, на по-слабите от тях творци, верни привърженици на партийните идеи.

За раздробяването на литературните сили имаха вина и двете страни, еднакво непримирими в крайностите. В две големи статии — на Александър Жендов „Георги Бакалов фалшифицира“ и на Георги Караславов „Така ли е, Георги Бакалов?“ — бе направен опит от страна на „Кормило“ да изясни позициите си. Главната мисъл, която преминава през тези статии, гласи, че идейната насоченост не бива да се отрича, но че заедно с това трябва да се държи и за единството на съдържание и форма. Тонът бе обаче крайно непризнен, явно изпъваше желанието да се уличи Георги Бакалов, че лъже „под носа на читателя“. Неприятно е днес да се четат тия взаимни нападки, изпълнени с гняв и със смут: „Спрях се на най-важните клевети и на най-типичните фалшификации, с които Георги Бакалов си е послужил, за да изведе, че у мен и няколко от добрите ни литературни сили имало „дребнобуржоазен индивидуализъм“, „индивидуализъм интелигентски“, „мания за величие“. Макар че тези изводи са направени въз основа на криминални фалшификации, за себе си мога да кажа, че е вероятно да имам някои от тези общочовешки слабости. Труден и дълбок е пътят на социалното прераждане и превъзпитание. Но от помията, която Г. Бакалов сипа върху мене и някои от моите другари, личи желанието да ни види оскандалени, смазани, изпъдени при „горните десет хиляди“. Г. Бакалов, който с такова пророческо гръмогласие ни обявява за „самозабравили се маниаци“, никога, като по-стар и по-кален в обществената борба, не се е помъчил да ни въздействува, да ни спаси от „пропастта на отстъпничеството“, а, напротив, е правил всичко възможно да ни тикне в такава пропаст. На нас той е гледал, както дребният собственик гледа на своите конкуренти: да ги сполети нещастие, да пропаднат, да бъдат затрити от лицето на земята.“[1]

Като че ли се повтаряше някаква прастара история на лични борби, така характерни в нашия живот. Нещо напомняше и станалото през 1924 г. при спора на Георги Бакалов с известната тогава група писатели. Но станалото през 1924 г. не се повтори напълно сега. Георги Караславов и Христо Радевски имаха по-здрав мироглед, по-солидна партийна и политическа заварка. Те трябваше да плуват известно време между Сцила и Харибда, между страшното „отсам“ и страшното „от-

[1] Георги Караславов, Така ли е, Георги Бакалов?, в. „Кормило“, бр. 39 от 1. VII. 1936 г.

въд", без да ги сполети съдбата на някогашните сътрудници на сп. „Нов път".

Нека отбележим, че „Кормило" изиграе известна положителна роля и за по-младото поколение творци. Тук сътрудничи Никола Вапцаров. Поместеното във вестника и по-късно включеното в стихосбирката „Моторни песни" подсказва с каква настойчивост е работил този автор. Една съпоставка на стихотворенията му „На Горки" и „Родина", отпечатани в „Кормило", с по-късните им редакции свидетелствува за обогатяване с психологическо и житейско съдържание, за по-голяма изразителност и усложненост на художествената форма.

В „Кормило" сътрудничеха и наченалите в „РЛФ" Павел Вежинов, Челкаш, Арманд Барух. И те се учеха на критичност при обрисуване на действителността. Стремяха се да счупят печатите на тезисността и да открият, незатъмнени от сенчести клони, изворите на живота.

ДЕЙСТВЕНА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА. ГЕОРГИ БАКАЛОВ

През 30-те години се извършват промени, които говорят за обогатяване формите и задачите на литературната практика. И сега имат предимство партийната литературна критика и марксическата обществена мисъл — главно с неотстъпното класово третиране на проблемите. Те правеха това въпреки цензурните препятствия. Търсеха се различни форми на езиков израз, създаваше се Езопов език, но ясно изразената концептуалност не се променяше. Зад привидните драпировки от условни изрази лъхаше все познатата ни класова борбеност, която укрепваше революционните чувства и революционния светоглед. Заедно с това растеше прозорливостта на критиката относно нееднаквите възможности за въздействие. Самата нова, изменяща се обстановка създаваше и нови, надрастващи изоморфизма форми. Една възможност за събуждане на класови идеи и класови чувства за Георги Бакалов бяха протеклите преди Освобождението политически борби и събития. Класовото разделение през оня период, сблъскването на буржоазно-компромисното направление с идеологията на революционерите, контрастът между буржоазното верноподаничество на султана и класово-народностното му отричане се използуваха за сегашни революционни цели. Аналогията идва сама по себе си.

Ако партийната литературна критика би могла да бъде об-

винена в отхвърляне на наследството в ширина, в неедноквото му богатство, то едва ли бихме могли да я упрекнем за забравяне на традиционната му революционност. И главната заслуга за това бе на Георги Бакалов. Неговите изследвания бяха не толкова големи и солидни, колкото актуални и класово целенасочени. Още в сп. „Звезда“ (1933—1934) Бакалов посочва неуморно нещастното духовно минало на българската буржоазия в лицето на дуалистите и на изменниците. Той изтъква непрекъснато революционната перспективност на борческата традиция. За пламенния и пословичен патриотизъм на Раковски например Бакалов пишеше така, сякаш говореше за съвсем съвременни неща: „Това е патриотизмът на епохата на Ренесанса, на просветения и революционен подем на народните маси. Тоя патриотизъм не бе реакционна сила, както националнизмът на буржоазията в днешния период на нейното гниене, а бе комплекс от идеи, тласкащи народните маси на борба за политическо и икономическо освобождаване. Този патриотизъм бе не завоевателният шовинизъм на империалистическата буржоазия, а революционно движение на потиснатите трудещи се маси. . .“[1]

И в следващото си сп. „Нова литература“, започнало да излиза след превърата, Бакалов продължава да развива идеята за приемствеността в историята. Чрез миналото той измерва пулса и на съвременната епоха. Чрез живописните подробности на протеклите борби се откроява величието и на сегашното и се поставя проблемът за революционния опит. Всичко това бе ново и марксическо в литературната критика. Всичко това надхвърля професионално-обществените и формално-техническите задачи на литературната критика.

Бакалов даваше оценка и на творчеството на отделни автори — от Караславов и Радевски до Людмил Стоянов. Но и в тоя случай неговата критика бе класово-функционална. Той прекрачва през пространството от сегашното към бъдещето. Контрастите даже се подсилват, за да израсне от тях бъдещият живот, към който подтикват сегашните борби. Критикът майсторски владее словесната си четка. Той може да бъде конкретен и да обобщава. Той не е толкова свободно фантазен, колкото саркастичен и язвителен. За това му помагат огромната му работоспособност и доброто владеене на фактите. Неговият стил е едновременно и богат, и деленасочен. Той е жив,

[1] Георги Бакалов, Г. С. Раковски, сп. „Звезда“, г. VI, кн. 1 от 15. VIII. 1933 г.

политичен, картинен. Бакалов избягва общите философски въпроси на логиката на историята. Той не се впуска в абстрактно разсъждаване за миналото като учител и възпитател. Той не обсъжда въпросите за цялостното съдържание на действителността, прераснало в познание, във възглед и в духовна истина. Но затова пък знае точно къде да се прицели. И лъкът му е винаги добре обтегнат. Замисля статиите си конкретно и ударно и с бързината на мисълта си не пропуска да догони и най-актуалните, най-злободневните въпроси на съвременността. Шествува из миналото, като държи знамето на днешните ни борби. Така и езиковото му поведение е функционално: картинно посочва как революционерите са ненавиждали чорбаджиите, сочи, че подобни чувства трябва да кипят и сега в кръвта на поетите.

Бакалов бе едновременно и историк на гражданската литература, и ценител на съвременната му литература. Той търсеше отпечатъка върху нея все на „събитията", на битките, минали и сегашни, създавали идеологически и граждански настроения. Оттук неизбежното озаряване на езика му от високите му вдъхновения. Героичен в своя личен патос, той призовава и писателите в една от статиите си: „Изобразете героичното!"

„Нашата епоха е изпълнена с героизъм. Онзи, който се оплаква, че сме живели в „царство кърваво, грешно, царство на подлост, разврат и сълзи, царство на скърби, зло безконечно" и нищо повече от това не вижда в днешния живот, той е сляп за оная положителна страна, която Ботев, от когото заемаме характеристиката за тежкия исторически момент, е изтъкнал с указанието, че именно в това „царство кърваво, грешно" кипи борбата и върви, хем с бързи стъпки върви към победоносния край.

Разбира се, други са историческите обстоятелства, при които са се развивали обществените борби във времето на поета, други са днешните обстоятелства. И ако ние вземаме характеристиката от Ботев, то е не защото идентифицираме двете епохи, а защото въпреки тяхното различие те имат една съществена прилика. А тя е: че и тогавашната, и днешната епоха са епохи преломни, „критически".

И по-нататък: „Да изобрази процеса на това пролетно пробуждане както в неговите низини, в неговата, така да се каже, масовост, тъй и в неговите особено изпъкнали моменти, в особено ярките прояви на онова, което се нарича субективен фактор — ето една от най-основните задачи на нашата литерату-

ра. Когато и доколкото литературата сполучи да направи това, тогава и дотолкова тя ще изпълни своята задача — да пробужда съзнанието, да тласка напред, да възпитава в борчески дух, да организира чувствата и мислите на пробуждането.

Блестящо изнесеният в литературата герой често пъти оказва такова силно влияние върху читателя, че определя целия негов жизнен път. Такива случаи има толкова много, че всеки ще си ги спомни, за да няма нужда да привеждаме примера с оня борец от световна известност, който бе заявил, че върху неговото оформяване като идейна и морална личност е оказал решаващо влияние Рахметов, герой-борец от романа на Чернишевски „Какво да се прави?“. Това влияние го е чувствувал толкова силно, че с право днес той се обръща с позив към писателите да изобразят героя на днешната епоха. Подобен позив не бива да остане глас в пустиня, а трябва да послужи като ръководно указание за нашата литература.“[1]

Колкото и да съдим Бакалов за някои пристрастия при спора с „Кормило“, не можем да не признаем: той бе най-дейният и най-функционалният критик на 30-те години и до смъртта си през 1939 г.

Образът му изпъква особено ясно върху мрачния фон на идеалистическата и профашистката литературна критика. Нали през това време бе особено активен Йордан Бадев, войнствуващият критик на българската буржоазия, този стръвен реакционер, който още през 1924 г. във в. „Слово“ (от 7 май 1924 г.) се нахвърли върху поезията, която възпява загиналите борци, като писа: „Има нещо тясно, нищожно, нечовечно в тая скръб — твърде тя е партизанска.“ „Ами ония от другата страна на барикадите, нима нямат „скръбни майки“ и „нежни сестри“, нима тяхната скръб е по-малко страшна и алена от тая на „другите“? Ако поетите смятат, че падналите са „борци за правда и свобода“, то — продължава „критикът“ — „ония от другата страна нали и те имат нещо като своя „правда и светлина“? Те нямат ли еднакво право да възпяват подвига на кървавото потушаване?“ Да, подвигът на кървавото потушаване бе по душа на този жесток и толкова злостен реакционер. С безсрамие, което напомня жестоките маски на предосвобожденските „нотабили“, той искаше литературата да вдъхновява убийците на народа. През 30-те години Бадев пак вмъкваше в писанията си настойчиво въпросите

[1] Георги Бакалов, Изобразете геройчното, сп. „Мисъл“, год. I, 1936, кн. VI.

за писателя и за политиката. В книгата си „Живот и изкуство“ (1933) той твърди: „Един писател може да не върши дейна политика и да не я допуска като партийна проповед в творбите си, но той е длъжен да се интересува от нея, поне доколкото тя е озарена със съдбините на страната му.“ И по-нататък: „Писателят по силата на творческата си природа и на обществената си мисия не може и не бива да се отлъчва от живия живот, да се затваря в клетката на съзерцанието. . . Съществено е: да не става чрез книгите си агент на една партийна пропаганда.“ От една страна, Бадев се бои от увлечението в „партийната пропаганда“, от друга, той зове писателя да помогне срещу злото, да защити „родината“. Той се бои от ония, които рушат устоите на обществото, от ония, които смело минират строя. И в този смисъл бе против бягството на художника от съвременността и против отричането му от „граждански“ дълг, против „немарата“ му срещу „злочестините на страната“.

Бадев бе винаги насочен към националната тема, той целеше нещо с това. Предусещаше някакво възможно развитие на събитията в Европа, благоприятно за българската буржоазия, особено с идването на националсоциализма на власт в Германия.

Антипод на цялата тази бадевщина, взета и персонално, и по съвкупност, бе будната мисъл на Георги Бакалов. Макар понякога и със завоалиран, с езоповски език, той разобличава нейната демагогия. Той прави това и когато не влиза в преки дискусии. Класовото му опониране на противника пулсира в критиката му и при привидна липса на стълкновения и полемики.

С подема на революционното движение през 30-те години и Бакалов бе в настъпление. Еволюираха с този подем и някои от неговите възгледи. Той, както видяхме, не само се отказваше от Плеханов и се стремеше да разбере ленинското схващане за отношението литература—обществен живот, но се бореше и с предишните си схващания за наследството. Все пак у него този процес бе затруднен и остана недовършен. В началото на 30-те години той бе още с доста недоизяснени позиции относно наследството и големите съвременни писатели-некомунисти. Така например в статията си по повод книгата на проф. Ив. Д. Шишманов „Иван Вазов“ той преповтаря следната категорична преценка за Вазов: „Познатият буржоазен литературовед си задал целта да изучи най-крупния български *буржоазен* (к. м.) писател в непосредственото общуване

с него." И по-нататък: „Просто се учудваме на ограничеността на въпросите, които са го занимавали (Вазов — б. м.), на повърхността и некритичността на неговите философски възгледи, най-високият момент на които е убийствено *баналната* (к. м.) патриотическа идея. „Родината над всичко", т. е. господството на националистическата българска буржоазия — ето идеала на Вазов. Ето защо буржоазията отдавна е провъзгласила Вазов за „народен поет".[1]

В статията си за „Избрани разкази на Йордан Йовков" Бакалов писа: „Доколкото знаем, г-н Йовков е от ония писатели, които стоят за „чистото, безтенденциозно изкуство" и с недоумение слушат да се говори, че писателят може да бъде буржоазен или въобще класов. Ако г-н Йовков желае да види фигурата на прононсиран писател на буржоазията, който в своите произведения изпълнява „социалната поръчка" на своята класа: да обработва общественото мнение в милитаристичен дух за подготвяне на нова империалистическа война, то нека той надникне в огледалото."[2] В статия за Лилиев, онасловена „Безкръвна лирика", Бакалов напълно е забравил някогашните симпатии към Лилиев. С характерната си настойчивост той търси политически отражения в поезията му, дири в нея отношението между експлоатирания работник и капиталиста. И като не го намира, съди поета. Той не се спира на другите съдържателни пластове в творчеството му: искрено човечно вълнение, любовта към родината, отношението към природата, безспорната полезност в развоя на българския стих. Съвсем логически за себе си Бакалов прави извода: „Нежният поет на тънките изискани усещания сигурно ще свие рамене пред неговата квалификация като буржоазен поет."[3]

Критикът се постара да оцени и литературата върху „събитията", т. е. литературата, създадена за подема и разгрома на Септемврийското въстание. Но едва ли бихме могли да се съгласим с такава характеристика например за Гео Милев: „Бунтарството на интелигент-бохема все още преобладаваше в психиката на Гео, когото неудържимо теглеше към могъщество на пролетарската организация, но да се влее и слее с нея, да изгори в себе си без остатък индивидуализма на

[1] Вж. прегледа в сп. „Звезда", год. I, кн. 2 от 30. VIII. 1932 г.
[2] Георги Бакалов, Йордан Йовков, Разкази, сп. „Звезда", г. I, кн. 1 от 15. VIII. 1932 г.
[3] Георги Бакалов, Безкръвна лирика, сп. „Звезда", кн. 5, г. I от 15. X. 1932 г.

дребнобуржоазния интелигент нему му попречи преждевременното пресекване на неговия живот."

И още: „С тая неизживяна още в него психика на интелигент-бохем от дребната буржоазия се обясняват недостатъците на неговата величествена поема: преобладаване на стихийността, превръщане чисто земното движение за работническо-селско правителство в атака за смъкването на някакъв бог от небесата" (сп. „Звезда", г. II, кн. 4 от 30. IX. 1933 г.).

Цялата тази идеологическа непримиримост Бакалов трябваше да преодолява през втората половина на 30-те години, когато бе необходимо да се изяви творецът антидогматик, отричащ фалшивата лозунговост, шаблоните. И това именно бе трудното — след толкова годишното настройване на съзнанието от страстта на отрицанието, от безвременната ненавист и... в известна степен от доктринерството. В Бакаловата критика имаше много положителни страни. Тя водеше всякога до остър анализ на реалните феномени. В нея доминираше изискването за идейна литература, изцяло подчинена на общите цели. Но ако в стандартизираната критика не се долавяше тълкуване на народния мироглед, изявен дълбоко у Вазов, у Йовков, разбиране на настроения, повлияни от народностна психология, каквато действителността неизбежно създаваше, то това бе само нейна, макар и временна, историческа ограниченост.

В средата на 30-те години с някои нюанси бе по-друга функционалността на литературната критика на Тодор Павлов. Докато Бакалов бе публицистът и историкът, Павлов бе философът на това динамизирано време. И неговите литературно-теоретически и литературно-критически преценки носеха повече дълбочина. Той написа и няколко статии за Георги Бакалов, в които варира доста точна характеристика на току-що изпусналия перото негов съвременник критик. В статията „Достойнства, заслуги и планове", публикувани във в. „Заря", бр. 5369 от 1939 г. по повод смъртта на Бакалов, Павлов писа: „Едно от най-големите и редки достойнства на Г. Бакалов беше онази изумителна страст и енергия, с които в продължение на полозин век осъществяваше при неизказано тежки условия своето голямо книжовно идеологическо дело. Той буквално гореше от тая страст, преминаваща често в същински патос, и приличаше на неизчерпаем кондензатор на енергия, с която успяваше да раздвижва мнозина от онези, които по цели денонощия дремят или пък тънат в блатото на безволните мечтания, за да не кажем и по-тежка дума." По-късно в книгата

си за Бакалов през 1940 г. Тодор Павлов разшири портретната характеристика на видния критик. Той посочи сега декларативното често пъти отношение на Бакалов към художествената форма: „Така например във връзка със спора си с „кормиловците", пък и по-рано Бакалов неведнъж е писал по различни поводи, че нашата литературна критика е длъжна да обръща сериозно внимание също така и върху естетико-формалната страна на художествените произведения, но без, много естествено, да се превръща в естетико-формалистическа критика, т. е. без да отрича или подценява определящата роля и значение на социално-идейното съдържание на произведенията. Особено в последните години на живота си той обичаше често да повтаря тези свои декларации и чисто и просто изпадаше в ярост, когато чуеше обвинение против себе си в смисъл, че отричал или подценявал значението на художествената форма в единството на форма и съдържание, каквото единство представя от себе си всяко истинско художествено произведение. Въпреки обаче тези яростни протести на покойния длъжни сме да подчертаем именно тук, че тези обвинения не бяха без основание и че в цялостната си литературно-критическа дейност, увлечен от голямото първостепенно определящо значение на социално-идейното съдържание на художествените произведения, Бакалов много малко фактически, а често пъти и съвсем никак не обръщаше нужното внимание върху художествената форма на произведението."

И по-нататък Тодор Павлов отбелязва и недостатъчната философска подготовка на Бакалов като естет и литературен критик. Той не е могъл да премине напълно върху най-новите философски позиции, защищавани и доразвивани от Ленин и учениците му. „Бакалов, макар че преведе маса философски и други произведения, нито веднъж не взе през целия си живот, а особено в последните години на живота си активно участие в каквато и да било специално-философска (гносеологическа) дискусия, нито пък написа каквито и да било специално-философски (гносеологически) статии или книги." Най-сетне Тодор Павлов сочи и неправилното отношение на Бакалов към литературното наследство поради това, че отъждествява мирогледа с метода или социално-историческата действителност (буржоазно-историческото битие) и субективната позиция на писателя. Това го довежда при последна сметка до нихилистическо отношение към Вазов, отчасти и към Яворов.[1]

[1] Вж. също Т. Павлов, Избрани произведения, т. IV, Георги Бакалов като литературен критик, с. 363—418.

Както видяхме вече, в литературно-критическото дело на Бакалов действително съществуват недостатъците, посочени от Павлов. Онова, което и днес ни смайва и възхищава обаче, е пределната изява на една темпераментна личност, изцяло свързала мисъл и чувства с революционните борби на пролетариата. Живата Бакалова мисъл бе всякога готова да издаде остър предупредителен сигнал. Ерудиран в историята, той се опираше на необикновената си памет и на несломимата си енергия. Импонира ни и живият му образ. Този човек с късо тяло, широка брада, горещи очи и когато се заседяваше на работната маса, и когато подреждаше своите списания, и когато се придвижваше крадешком към някоя работническа квартира, бе всякога въплъщение на пламнала страстност и на изключителна преданост към революцията. Талантлив, остроумен, непобедим публицист, той смайва с работоспособността си. Умее бързо да съгрява читателя с високата температура на своето духовно горене.

У Бакалов се отразяваше епохата с най-изострените си борби. И словото му никога не бе спокойно и безпристрастно. Неговият жив темперамент не обичаше абстракциите и сантименталните съзерцания, склонен бе повече към патетика и възторг, отколкото към преживяване на мъченичества. И като човек той ненавиждаше сладникавия сантиментализъм. Бе деец на живота, погълнат изцяло от съвременността, от грандиозните и трудни преобразования в нея. С тези черти и с ерудираността си той бе безспорен авторитет за левите писатели в средата на 30-те години.

Той схвана грешките на „кормиловци", макар че не можа да види и положителната страна в техните обединителни усилия. С разпалеността си усложни литературната обстановка през 1936 г. Само три години по-късно за съжаление той вече не беше на литературната сцена.

ЛИТЕРАТУРНАТА МЛАДЕЖ

Голям успех на революционната литература през 30-те години бе въвличането в нейната орбита на младото поколение таланти. Това й предвещаваше хубаво бъдеще. Определено наляво бяха още с първите си литературни изяви млади белетристи като Павел Вежинов, Стоян Ц. Даскалов, Андрей Гуляшки и Камен Калчев, Челкаш, Арманд Барух, Иван Мартинов, рано загиналия Христо Руменов. Под влиянието на леви идеи бяха малко или повече освен Никола Ванцаров още

и поетите Богомил Райнов, Валери Петров, Александър Геров, а след тях и Ал. Вутимски.

Тези млади автори идеха да деструктурират старата представа за литературата. У младите прозаици изпъква стремежът към жанрова свежест и към усложнено психологическо тълкуване на човека от народа, човека с комунистически идеи или буржоазния човек. Вече с тази жанрова обособеност, с психологизма си те се домогваха и до личен стил в изкуството си. Отричаха довчерашните лесни, бих казал, почти спортни достижения, незадълбочено възторженото обрисуване на революционни подвизи и на революционни характери. Бягаха от тезата и шаблона. Дираха експресивността на живота и реалната сцена, в която имаше едновременно и драма, и цирк, в която изпъкваше трудната среща на трагичното с комичнобитовото. От непосредствените им впечатления, като приятели на живота, а не на тезата, извираше патосът на изкуството им.

Заслужава да се отбележи, че Георги Бакалов даде път в „Нова литература" на мнозина от тези оригинални таланти. Още във втората книжка се появи разказът „Икономии" на Павел Вежинов. В същност това не бе традиционен разказ. Жанрът на творбата бе твърде особен — тя бе сглобена от отделни фрагментарни сцени, в които пулсира животът. Сюжетът не се подчинява тезисно на авторовата преценка. В него се сблъскват разнородни житейски явления, през чиято външност прозират конфликтите и противоречията на обществото. Прозата на Вежинов притежава лиричен ритъм (главно чрез повторителността), богатство на подробностите, добре изявено настроение чрез словото. Някои образи са леко натурализирани, за да се подчертаят повече баналното и пагубното в живота.

Младият писател уверено навлизаше в литературата със своя стил, с оригиналната земност на образите. Той пародира остроумно и иронично духовния жест на героите, владее еднакво и зрителното, и слуховото изобразяване, носи се на вълните на една повишена емоционалност. През разказите му се пречупват комичните и трагичните аспекти на света. Вежинов не се бои от сложността на описваните от него явления. Той умело изсича сюжета и следи най-тънките гами на душевността. Неговият разказ е пренаситен понякога с конкретни подробности, твърде живи и твърде осезаеми. Ето:

„На улица „Свети Стефан" снегът не е удобен за ски. Това е дрипав, мръсен сняг, съвсем дрипав и съвсем мръсен, по който подскачат изгладнели врабчета и деца, завити през очи-

те с мръсни шалчета. На улица „Свети Стефан“, тази неприветлива, мрачна улица, децата може би са единствените живи същества, които се радват на снега. Техните застарели детски личица светят в трескава възбуда, когато се бият със своите малки снежни топки, които оставят по ръцете следи от сажди.“

Така оригинален и точен в подробностите е и в другите си разкази все за тази знаменита сиромашка улица, иронично наречена „Свети Стефан“. С градския пейзаж, запълнен с фактурата на бедността, започва и разказът „Епидемии“:

„В началото на февруари снегът започна да се топи. Една вечер над града проръмя дъжд, после звучно плисна и забарабани по тротоарите. По тротоарите заструи ахатночерна, развълнувана нощна вода. В нея имаше нещо настойчиво и зло, тя пъплеше между измитите камъни на паважа с хладна самомнителност, която не очаква никакви прегради.“ Внушените от автора картини крият и една интимна психологичност.

Младите творци бяха сътрудници освен на „Нова литература“ още и на последователно сменялите се вестници, редактирани от Димитър Чавдаров-Челкаш „Младежки преглед“, „Съвременник“ и „Жар“. Явна самобитност при изобразяване на душевни движения личи в ранните разкази на Камен Калчев. Той школува упорито, за да овладее кратката и изразителна дикция, за да изнесе топлото си и развълнувано чувство. Към психологическо разрешаване на сюжетни ситуации се стреми Андрей Гуляшки. В гласа му също звучат нови художествени ноти. Гуляшки създава оригинални образи, дири герои, още невъведени в литературата ни. Той предпочита двупланови сюжетни положения — и онова, което е на сцената, и другото, което е зад кулисите, долавяйки всичко в сложна едновременност. Знак за тези оригинални търсения е хубавият циклов разказ „Жени“.

С нови стилови черти изпъква и ранното творчество на Димитър Чавдаров-Челкаш. Той започва умело с изобразяване на младежки изживявания, показва вкус към хубостта на езика. Арманд Барух дири нови жанрови форми и външни, мимични изяви за пулсациите на човешките чувства.

Безспорна прозаична дарба се откроява и в първите разкази на Стоян Даскалов. Появи се нов, вдъхновен певец на разбуненото село с неговите конфликти и неговата душевност.

Тези млади автори напираха и с книгите си. Малки по размер, но оригинални с художествената си тенденция, тези първи книжки вече говореха за несъмнени дарования: „Улица без паваж“ (1928) от Павел Вежинов, „Дон Кихот от Силвеция“

(1936) и „Жени“ (1938) от Андрей Гуляшки, „Пътник от планината“ (1938) от Камен Калчев, „Фейлетони“ (1936) от Димитър Чавдаров-Челкаш, „Стока без купувачи“ (1937) и „Богородинският пазар“ (1938) от Иван Маринов, „Мъка“ (1935) и „Коловоз“ (1937) от Ст. Ц. Даскалов. Повечето от тях се обединяваха в литературния кръжок „Христо Смирненски“. В домашни квартири до късно се обсъждаха въпроси на художественото майсторство, изследваха се образи, пластично изображение на света, портретни характеристики и най-важното — търсеше се как да се разшири стойността на младото изкуство. Кръжокът „Христо Смирненски“ допринесе за школуването на художествения глас на повечето млади автори. През него преминаха още Иван Руж, Борис Делчев, Пантелей Зарев и др.

По-старото поколение пролетарски писатели се бе вече донякъде професионализирало. Христо Радевски и Георги Караславов живееха от своя литературен труд. Не бе така с тази талантлива младеж. Тя търсеше работа, блъскаше се всред променливите течения на живота. Това обаче я ангажираше по-пряко в неговите проблеми. Повечето от младите бяха студенти, издържани от бащите си, дребни служители в частни фирми, работници и техници, които се самоиздържаха. Оттук може би идваха житейската пълнота на изображенията, силната ангажираност в пряката партийна работа. Всред всички тях се открояваше особено писателят работник, който заменяше опушената зала на фабриката с литературната среда и с нощната писателска маса — Никола Йонков Вапцаров. Неговият поетичен глас бе най-оригинален, както бе най-неповторима и човешката му съдба.

Между творците, които донякъде преживяваха от литературен труд, и младата, неоткъснала се от живота художествена генерация имаше някакво негласно противоречие. То идваше от привързаността към повелите на живота в противовес на известни колебания и пригаждане към обстоятелствата на момента. Все пак и млади, и стари досадно пилееха времето си в борбата с дисонансите на реалността, в странствуване от един работодател при друг.

КНИГАТА НА ОТКРОВЕНИЯТА

Колкото и да изглежда парадоксално, атмосферата на нашия духовен живот се сътворяваше с участието и на чуждата художествена книга. По-точно — на руската и съветската. Съ-

ветската литература носеше в себе си светия образ на съветския човек — и с неговата психологическа сложност, и с неговата съзнателна насоченост към революцията. Чрез нея читателят проникваше в далечен и забранен за опознаване свят. Свят на чудеса. Читателят заживяваше с непознатото, придобиваше временни и пространствени впечатления за неговата многозначност, за психологическото и идейното му съдържание. Жадни за истината младежи работници, интелигенти, хора от различни съсловия намираха в съветската литература подбудител за размисли. Тя бе съвременният Вергилий, който ги развежда из чистилището и рая. Съветската книга бе извор на сила и вдъхновение даже и когато разкрива без компромис тежки драми от живота.

Трудно е да се изброят заглавия и автори, които са имали предимство. Защото влияеха не само могъщи художници като Шолохов или вдъхновени новатори на израза като Еренбург, но и значително по-слаби автори, носещи в творчеството си по нещо от диханието на съветската действителност. Младата и невероятно жизнена съветска литература бе необхватно разнообразна в мисли, в преживявания, в представи. Тя бе неповторима в своята многозвучност. Затова с успех се ползуваха сред читателите освен великолепни произведения като „Тихият Дон", „Разгром" и „Железният поток", но и творби като „Първата" на А. Богданов, „Необикновените приключения на Хулио Хуренито. . ." на Еренбург, „Шоколад" на А. Т. Родионов. Тези различни книги говореха и за нееднаквия поток на живота, богат и с единната си идейна устременост, и с контрастните си сюжети — ту епични и трагично-величави, ту комични и забавни, родени от сложните драми на действителността. В общия и разнозвучния хор на апотеоза и на героиката намираха своето място и асовете на хумора. Съветският хумор бе даже рядко богат и трудно можеха да се намерят по това време автори в Европа, които да съперничат на Зошченко или на Илф и Петров. Тези писатели воюваха с отрицателното в съветската действителност и на съвсем нови принципи създаваха хумор със световно, с общочовешко значение. Идейните и естетически предпоставки на съветската литература се оказаха неимоверно разнообразни през 20-те и началото на 30-те години и това разширяваше жанровия и стиловия й диапазон. В едно интервю, дадено пред Иван П. Янъков през 1935 г. в Прага, Алексей Толстой посочва, че правдивото изобразяване на съветската недействителност има и един неприятен съпровод — критиката на отрицателни явления. Но така само и

като критикува, съветската литература отразява истинския живот и решава големите проблеми на времето. Тя влиза в контакт със сложната противоречивост на действителността и по обясними поводи воюва с неблагонадеждното, с нетърпимото в нея. Обаче от критиката ѝ, от драматично противоречивите ситуации също извират сили и възможности за духовно освежаване. „Нека ви забележа — казва Алексей Толстой в това интервю, получено на тротоара пред хотел „Амбасадор" в Прага, — че в нашите вестници и списания се пише повече за лошото, отколкото за хубавото, за да можем по тоя начин да създадем хубавото. Критиката е много жестока и неимоверно строга." Илюзията на съзнателната самокритика на творците на литературата произтича естествено от горното. „Най-смело се поставят грешките и недостатъците, за да може да се създаде хубаво и истинско изкуство."[1]

Съветската литература създаде и развиѝ жанрове, които обогатяваха както художествената проза, така и поезията, и драматургията. В тези жанрове на класическия класов двубой се срещаха историческото минало със съвременността. Идейното звучене на съветски живот бе нещо ново в литературата. И по сила на въздействието бе неотразимо. С неговото идейно и естетическо богатство не само по-цялостно се спечелваше читателят, но се усилваше и неговото доверие в прогреса, в социализма и в обновителните тенденции, които се извършват в характера на епохата. Чрез литературата читателят разбираше и своята трудна и отговорна задача и я подемаше с ентусиазъм, с готовност сам да бъде жив участник в събитията, движеща се капка в морето на историята.

Големи заслуги за пропагандиране на съветската книга у нас имаха някои от нейните апостоли — писатели-преводачи и книжари-разпространители. Това бяха скромни хора на подвига, които сътворяваха чрез книгата общественото съзнание. Не можем да отминем не само парадоксалната по обем работа на преводач като Георги Бакалов, чийто избор обхваща свободно и история, и социология, и художествена литература, но и направеното от такива вдъхновени и добросъвестни преводачи като Христо Радевски, Георги Караславов, Марко Марчевски, Георги Жечев, Людмил Стоянов, Мария Грубешлиева и т. н. Георги Жечев поднесе на българския читател превода на „Тихият Дон", Христо Радевски и Георги Караславов — на

[1] Иван П. Янъков, При автора на „18-та година", в. „Кормило", бр. 18 от 29. I. 1936 г.

„18-та година“, на „Железният поток“, на „Ден втори“. Всеки превод е имал свои митарства по издателства и цензура. История на своята жестока битка с полицията е имала всяка значителна книга, както е имала история и на своето въздействие, разгръщала нови хоризонти пред мисловния поглед на читателя.

И трудна, и романтична едновременно бе организацията по разпространяването на съветската книга. Тя неизбежно изискваше жертви. И ето и тук изпъкват имената на отделни пионери, подпомагани от партията. Това са книжарите. Имаше освен собственици на постоянни магазини и амбулантни продавачи, които по улици и тротоари излагаха и разнасяха своята „стока“. Те пътуваха с количките си от единия до другия край на града или разнасяха по влаковете куфарите си от едно до друго населено място със своята силно търсена, но преследвана стока.

През 1932 г. с парична помощ, дадена от партията, се основа книжарница „Нов свят“. Упоритата дейност на нейния преследван от законите „собственик“ Стоян Стоименов допринасяше за широкото проникване всред народа на съветската книга — научна и художествена. Всеки начеващ марксист от ония години би могъл да каже какво са били за него изданията на „Нов свят“, къде са стояли те в личната му библиотека и как са влияели на мисловния му свят. Тези издания са му разкривали тайните на знанието. Те са го радвали с истините, които носят. Те са утвърждавали у него волята и енергията на комуниста, изправен със своите убеждения срещу огромната и организирано издавана друга литература.

През 1935 г. се открива и книжарница „Руска книга“ — собственик Трифон Костов. Тя внася и популяризира съветската книга в оригинал. Всяка от тези оригинални руски книги също има своя история, богата с приключения не само защото книгата е преминала през митниците и цензурата, а и защото е достигала до читателя по неуднакъв начин, раздавана от ръка на ръка, и е влизала в сигурно духовно стълкновение с другата, немарксическата литература. Да се разкаже тъкмо тази история на една такава книга е все едно да се създаде великолепна приказка-мит за пътищата на мисълта в капиталистическото общество, за борбата в него на светлината с мрака, на волята за живот с насилието и смъртта. Колко красота и величие ива в тези реални митове, във възродителния процес, свързан с непрекъснатото движение на книгата сред хората.

Новата пролетарска и революционна литература, както и спътническата литература изясняваха своята идейна психологическа насоченост с помощта на многозвучната идейно и художествено съветска книга. Българският прогресивен писател бе и най-редовният й почитател. Той черпеше от нея опит и художествено знание като от свеж извор и обновяваше мислите и чувствата си. Той живееше с нейната героика и разширяваше кръга на жанровите си търсения. Прогресивният писател бе поставен в условия на непрекъснато преследване, на идейни стълкновения, на духовни битки и за поддържане на духа му помагаше съветската книга.

В своите спомени, онасловени „Преживяната книга“[1], Искра Панова пише: „Никъде изкуството не действува с такава огромна, почти чудодействена сила, както в полицията между два разпита и две инквизиции. Фашистката полиция усещаше това и не допускаше книгата там, където възнамеряваше да смачка комуниста. Но книгата влизаше незримо и в участъка, и в затвора — тя живееше в паметта на комунистите. Арестуваният чувствува силата й по инстинкт, с цялото си същество той зове изкуството на помощ. Той напряга паметта си и се мъчи да си припомни всичко хубаво, що някога е прочел, чул, видял. Той лежи на цимента и си шепне стихове, извиква върху екрана на въображението си картини и статии. Може два тона да не е изпял вярно. Сега той пее всички песни, що някога е чул в живота си. Никъде не се пее толкова много, колкото в полицията, в затвор, в концлагер — всеки, минал през тях, ще потвърди това. Де що е имало красота в живота му, преживяна реално или в изкуството, сега иде в помощ на окования човек.“

Същото би могло да се каже и за изживяванията на писателя при условията на капиталистическото общество — този огромен идеен и психологически затвор. Срещу неговите стени писателят трябваше да се бори почти като окования боец, затворен в карцера или в концлагера. Срещу потискащата атмосфера трябваше да се намират сили и те преливаха във възторжените часове на съприкосновение със съветската книга. Тя обогатява художествената памет на писателя и допринася за задълбоченото реалистично изображение на нашия живот. Тя прави могъщо словото и многозвучна жанровата структура на нашите автори. Тя разрушава теснотата на кръгозора и

[1] Искра Панова, Преживяната книга, в. „Литературни новини“, бр. 9 от 9. IX. 1961 г.

сближава емоционалния строй в творчеството на българския писател-комунист с емоционалния строй на големите съветски автори — Шолохов и Алексей Толстой, Еренбург и Фадеев. Това най-добре и може би най-точно са го усещали младите творци, които израснаха под прякото влияние на съветската литература.

Докато в началото на 30-те години донесоха в България лъха на революцията автори като Александър Блок, Андрей Бели и Сергей Есенин и само отчасти познатите Демян Бедни и Маяковски, то сега това вършат Шолохов, Толстой, Фадеев, Еренбург, Серафимович, Макаренко, Островски, Гладков. Поради изобразяването на вече установен съветски бит по-силен и по-богат в подробности е и художественият език на тази литература. Тя носи освен героични вдъхновения и реални сюжетни ситуации, но и идеи за морал и за философия. И това именно освежава и обновява мислите и чувствата на младите български творци и тласка безвъзвратно по пътя на социалистическия реализъм автори като Павел Вежинов, Камен Калчев, Андрей Гуляшки, Иван Мартинов, Арманд Барух, Стоян Даскалов.

Тази литература дифузира и в други среди и също влияе в сферата на морала и знанието. Даже такова издателство като „Мозайка", което издаваше главно романи от френската салонна литература, включи в своите поредици два романа на Пантелеймон Романов: „Другарят Киселяков" („Три чифта чорапи") и „Нова скрижал". През 1938 г. издателство „Хемус" пусна „Антология на съвременната руска поезия", подготвена от Хр. Радевски. Тя бе предназначена не само за читателя „отсам", но и за читателя „отвъд". Тази антология бе голям принос за популяризиране у нас на съветската литература. Осветленият в песни път на борбата и живите образи, живите емоции, извикани от строителството, допълваха онази многостранна пропаганда, която вършеше комунистическата партия у нас за новото в Съветския съюз. С оптимистичното си звучене съвременната съветска лирика извършваше чудото на духовното кръщение: тя учеше нашите писатели освен на честно отношение към действителността и на всеотдайно служене на новото, но и на нови песенни мотиви, на разнообразен жанров регистър. Класическата традиция не бе изработила за новото форми и език. А съветската литература улесняваше пътя към изнамиране и към художествено реализиране на новото. И това го усещаха освен автори като Радевски или Младен

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Исаев, утвърдени вече, но и такъв бързо израстващ през тия години творец като Никола Вапцаров.

Проникващата у нас съветска литература приучаваше на ново отношение към класическото наследство. У нас бе чествувана 100-годишнината от смъртта на Пушкин със специален Пушкинов лист. Там зазвучаха слова за великото наследство на Пушкин, каквито никога по-рано не е произнасяла у нас прогресивната марксическа критика.

Заради любовта им към класическото наследство се оказаха обединени автори, които иначе случаят никога не би събрал. Ето например кратката и развълнувана бележка, която Йордан Йовков е напечатал в редактирания от Людмил Стоянов в. „Брод“ по повод смъртта на Горки:

„Винаги близък на своя народ, Горки му остана верен и до последния ден на живота си. Той бе велик художник: чудните незабравими образи на Макар Чудра, Челкаш, Малва, Старуха Изергил живеят у нас със същото очарование, както преди трийсет години, когато за първи път четяхме за тях. И те ще живеят, както делото на писателя, во веки веков.“[1]

ЛЯВАТА ДИФУЗИЯ И КОНФЛИКТИТЕ В ЛАГЕРА НА ИНДИВИДУАЛИЗМА

След Първата световна война историята на литературния ни живот сякаш динамично се преповтаряше: щом вълната на революционната борба се издигне нависоко, идва ударът. Така беше през 1923 г. После веднага през 1925 г. И после през 1934 г. Заедно с тези сътресения се извършва обогатяването освен на партийния опит, но и на общонационалния естетически процес. През втората половина на 30-те години все по-определено се говореше за гражданското предопределение на писателя, за неговото задължение към народа. Настъпило бе време на сложна духовна дифузия, на остро проникване на мислите и идеите на писателя в общонационалната сфера. Това се чувствуваше особено всред свободно мислещата творческа интелигенция, която честно представяше и духовното самосъзнание на народа. В „Кормило“ сътрудничеха автори, били до вчера „отвъд“. Даже писатели като Константин Петканов, чийто консервативен мироглед се е изявявал неведнъж, подлавяха темата за морално-гражданската позиция на твореца. Дифузията бе съвсем очевидна дори в специализирано общест-

[1] Изказване на Йордан Йовков в. „Брод“, бр. 1 от 8 август 1936.

вено-философско списание като „Философски преглед“. Даже Димитър Михалчев, ремкеанец и идеалист, изтъкваше на страниците на списанието значението на историческия материализъм, спореше с теоретиците на расизма у нас. В списанието сътрудничеха освен прикрити комунисти като Михаил Димитров, но и открити съмишленици на партията като Иван Хаджийски. Даже в сп. „Златорог“ се долавяха следи от дифузията на лявата мисъл и на левичароски изживявания — със сътрудничеството на Богомил Райнов, на Стоян Даскалов, на Николай Марангозов, а по-късно даже и на Вутимски. Но за разлика от „олевяването“ на „Философски преглед“ предишната позиция на „Златорог“ бе и сега заплашваща. Като твърд идейно-естетически отпор срещу опасната лява дифузия, все звучеше тук старата прастара песен съчинена от Пенчо Славейков за гражданския заангажираната литература до Освобождението и за литературата след Освобождението, която се е насочила към свободна изява на художническата индивидуалност. Тази песен се поддържаше от настойчивите гласове на неколцина критици, сякаш не съществуваха нови явления, нямаше нова ситуация, в която твореца, бе вече заангажирана страна. Тази идея за гражданска аморфност и апатичност се поддържаше ту на страниците на „Златорог“, ту на страниците на „Българска мисъл“, въпреки че и двете списания поставяха някои обществени въпроси. И на двете места упорито се стремяха да не признаят фактите и изискванията на действителността. Както камилската птица, която изплашена от реалността, скрива главата си в пясъка, така и нашите тълкуватели на художествения процес отбягваха от истината за живота. Само там някъде, в далечното минало, писателят е могъл да отговаря пред народа си и да го води. Имало е време на пълен „синкретизъм“ между литература и обществена дейност. Такъв тип творци са били Петко Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев и по-малките звезди на предосвобожденското литературно небе. След това нещата коренно са се променили. Писателят е вече завоевател на своята си духовна област. В нея, в тая област той е суверенен. Тук не се подчинява на изисквания. Деспециализира се като общественик, за да поддържа спецификата на литературното си дело. Пълновластният господар е духовен избраник, в чиято „святая светих“ няма достъп множеството. В неговото духовно битие липсват проблеми на съвестта и проблеми за гражданско-морални задължения. Той е висша категория на духа, унесен във вечни морални и естетически

ценности. Той е горд със своята затвореност, със своята изолираност от масата. Аристократическото му високомерие е напълно оправдано. Такъв го виждат все още и Владимир Василев, и неговите сътрудници в сп. „Златорог". Запазваше се все още тенденцията, завещана от миналото; реализмът да прераства до известна степен в естетически формализъм. И това при известен резонанс вече на съвременността и в художественото творчество, и в критическите оценки.

Идеите се бяха утвърдили в течение на десетилетия. Те се поднасяха и сега като рецидив на минали теории, но с високото самочувствие за духовно откривателство. Тенденциозността бе дълбоко завоалирана. Ако приемем за разумно изискването за по-пълна изява на психологическата същина на личността, ако се съгласим с твърдението за единството на интимно-специфичното с народностно-характерното, то не може да отбележим и умисъла за едно съзнателно избягване на близостта до гражданския живот, един страх вече от преките истини на съвременността. В същност втълпяваната автономност на художника означаваше все познатото ни вече дистанциране на изкуството от парливите проблеми на времето. Искаше се неговото безсмъртие, без да го е осенил достатъчно полъхът на живота. Това бе сложната противоречивост на писаното в „Златорог", мъчителната драма на неговия главен редактор и на най-близките около него от школата. Изживяваше се литературно мъченичество, затворено зад четирите стени на работната стая и откъснато от порива и величието на епохата. Затова и размислите за европеизиране на духовния ни живот тук звучаха неубедително. Европеизирането се предполагаше без истински съвременна изява на народностната ни самобитност. Т. е. то се подразбираше почти като подражание на чуждото, като заимствуване на духовни ценности, ставащо откъснато от българската основа. Забравяше се, че и самият европеизъм е конгломерат от духовни приноси на много култури, издигнали се на върха на своето национално саморазвиване. Едва ли е необходимо да се доказва колко ялови бяха тези идеи за извъннационално европеизиране — при все че те продължаваха настойчиво да се натрапват.

Лявата дифузия в общонационалния процес обаче бе достатъчно силна, за да им противостои. Впрочем „Златорог" бе под влиянието на тази дифузия много по-рано. Още с преминаването на четворката Каралийчев, Разцветников, Фурнаджиев и Цанев в „Златорог" в списанието се вля нова критическа струя, нова национална проблемност. Писатели като

Фурнаджиев и отчасти Разцветников не можеха да забравят бунтовните „увлечения“ на младостта си. „Златорог“ откри по-късно страниците си и за Славчо Красински, откъснал се от строя, но със запазено социално чувство. По-нататък обеднялото откъм сътрудници списание настойчиво търсеше дарования сред левицата. Известно е, че Владимир Василев е канил като сътрудник дори Христо Радевски — след историята с „Кормило“. Така през втората половина на 30-те години се носеха още велелепните стандарти на индивидуализма и на теориите за гражданска незаангажираност и се усещаше ерозирането на традициите от лявата дифузия на левите писатели в общонационалната ни литература.

В „Изкуство и критика“ това пролича още по-ясно. Проявяваха се редовно Георги Караславов, Христо Радевски, Орлин Василев, Павел Вежинов. Във в. „Заря“, издаван от частно реакционно издателство, Тодор Павлов с псевдоним Ф. Грозданов напечата най-хубавите си статии. При тази обстановка в делничния бит на всекидневните полемики се обезсилваше традиционната индивидуалистична литературна и философска настройка.

От страниците на десния литературен печат обаче не слизаха твърденията за „нова метафизика“ на творческия дух. Това бе канон за буржоазната естетика, макар че този канон нямаше предишната сила. Безкрайно повтаряни, много и много уеднаквени, индивидуалистичните вариации се инфлацираха. Тъкмо тук бе и особеното, противоречивото. От философията, както отчасти и от художественото творчество, се изискваше да бъде орган не само на теоретическия, но и на практическия разум на времето. Настъпила бе динамична епоха и за самата дясна мисъл, предусещаше се възможност да се решават основни въпроси. И това именно налагаше практическото отношение към действителността. Отново бе настъпила ерата за защита на индивидуализма чрез възвръщане към свободната, индивидуалистична мисъл на Ницше. Затова подчертано се изтъкваше и потребата от учението на философа. На научната естетика и рационализма се противопоставяше волунтаризмът на духа. Ако ученият анализира нещата и следва законите и сочи тенденциите и пътищата на реалността, то философът придобива своето познание свободно, по инстинкт, по вътрешно прозрение. В статията си „В перспективите на времето“[1]

[1] С. Казанджиев, В перспективите на времето, сп. „Златорог“, г. VIII, кн. 1, 1937.

проф. Спиридон Казанджиев твърди: „Душата на учения е нестабилна, постоянно загубена в нещата, мъчно уловима, трудно осъзнавана. Душата на философа принадлежи винаги на себе си, спуща се надълбоко, възземa се нависоко, странствува нашироко, отдава се с радост на капризите на живота, без да се губи в тях, и носи нещата в приливите и отливите си като бог, който ги твори из себе си.“ Именно такава, освободена от задръжките на разума и научната систематика, е мисълта и на Ницше.

„Така срещу човека на науката Ницше изправя философа като пророк с висок и свободен дух, който има и право, и отговорност да определя ценностите на времето и чрез тях — смисъла на живота. Днес тоя тип философ почти не съществува. Откак философията тръгна по пътя на науката и поиска сама да стане наука — ролята на тоя свободен дух започна да играе специалистът в една друга област на човешкото знание, противникът по инстинкт на всяка контенплативна и синтетична работа, прилежният работник, който няма никакво предчувствие за онова, което става в душата на истинския философ. Ницше сочи две причини за тоя залез на философията: едната е невероятното разрастване на науката, което изморява философа още като ученик, преди да е стигнал до оная висота, отдето е възможно да обхване с един поглед хоризонта на света и живота; другата е животът с неговите безкрайни противоречия, които изпълват душата на философа със съмнение и не дават възможност на неговата съвест да следва спокойно пътя на вярата си. . .“

Цитирам посочената вече статия от 1937 г.

Годината 1937 бе времето, когато избликналият мракобеснически ентусиазъм в Германия приближаше на вълни и заливаше умовете и в други страни. Възхищаваха се от волунтаризма, от „философията на живота“, от тържеството на „пророческия дух“. И се преоценяваха дотогавашните културни ценности, искаше се възвръщане към „младостта“ на първобитните митове. Всичко това като съпротива на тежненията за защита на културата от новото варварство на Третия райх. Същевременно можеше да се види и друго — проблясъци на една философска тъга по човека, изоставен и загубен в своя микрокосмос, търсещ изход от него. И българската реакционна философска мисъл се изправяше пред тези сложни явления. И тя сочеше някак си път на човека в съвременността, „освобождаваше“ го духовно, възвръщаше му „моралната сила“, но по посочения от Запад път. Каква ирония!

В посочената статия на Казанджиев преобладава мисълта, че човекът е затрупан от историята, че е завлечен от времето в някакъв фалшив живот. И че тъкмо срещу това е била и реакцията на Ницше, поучителна и в сега протичащото време.

„. . . Ницше виждаше края на тоя нихилизъм в оня момент, когато срещу лъжата на живота ще започне да се бунтува истината на инстинктите, и предсказваше, че тоя бунт ще бъде по-страшен и от най-силния земетръс и че той ще превърне социалните и обществените борби в ожесточена духовна война, каквато човечеството не е виждало досега.

Днес, ние преживяваме началото на тая война и все по-ясно става, че тя е война за нов мироглед, за нов живот, и нов човек."

Това твърдеше категорично и убедено Казанджиев. Той бе от философите, привърженици на така наречения традиционен „либерализъм", т. е. не търсеше опора нито в материалистическата „авторитарна" философия, нито в идеалистическата модернистична философия. Бе традиционалист, който разбираше философията в духа на една уравновесена метафизика. И все пак именно той „предусети" новото „въодушевление" на философската мисъл, станала активна сила в практиката, изменила генералната си линия в зависимост от социалната политика. Той отбелязва: „Националсоциализмът не е само социална и политическа революция. Той се стреми да завоюва и германската философска мисъл. Срещу интернационалната идея на болшевизма той застана с националната идея, с идеята за органическата народна общност, върху която изгражда новото общество и новата държава. Философията следователно и тук излиза на преден план. В своята реч по случай 550-годишния юбилей на Хайделбергския университет германският министър на просветата Руст каза, че „без философския мироглед на националсоциализма германската държава от 1933 г. не би могла да стане това, което е днес". Разбира се, той има наум културно-исторически и социално-политически обусловения мироглед на националсоциалистите, а не някаква теория, строена върху времето и пространството."

И в литературната критика, и в естетическата теория, както във философията, изпъкват аналогични схващания, които подкрепят „социално-политически обусловения" мироглед. Това бе вътрешното противопоставяне на лявата дифузия. То трябваше да укрепва фронта заедно с поддържаната от десетилетия теория за автономността на писателя, за неговия вътрешен терен и неограничения „волунтаризъм". Ставаше своеобразно

догматично обединяване на индивидуализма с идеята за сливане на писателя с „народната общност". Под такава „общност" се разбираше идеологически подчинената маса от идеите на фашизма, който тържествено празнуваше с фанфари победата си над традиционния духовен либерализъм. Особено ясно проличаваха тези зигзагообразни мирогледи и пропагандни насоки на страниците на в. „Зора". Там се дежуреше по всички важни въпроси на културата. Литературата се привеждаше на плоскостта на историята, като се искаше тя да служи на неразрешени „исторически" цели. Ратуваше се за „войнствено" културно съзнание, за импулси от живота и за борческа настроеност срещу всичко прогресивно и демократично. Оттам вопиеха настойчиво, че писателят не бива да бъде безучастен наблюдател на събитията, че той трябва да изпълни „грандиозната" си мисия в обществото.

Това бе едно профилирано класово съзнание, изразено в сферата на културата.

Понякога даже утилитаристът Йордан Бадев (в духа на „обективизма" на „Златорог") пишеше специализирани статии за значението на духовно аристократическото начало. Той например развиваше на моменти свои мисли за българския роман[1], който трябвало да се отклони от досегашната си традиция, трябвало да стане по-спокойно четиво и да се развива като литературен вид предимно на интимна, а не на социална плоскост. С известна тревога отбелязваше критикът тази страшна социална насоченост на романа: „Една област в нашия живот има, в която романът се чувствува повече у дома си като законна рожба: обществено-политическите борби и селския и градския бит. На тази почва е роден романът у нас, на нея расна, на нея върза сравнително най-хубав плод. Най-сполучените романи в нашата книжнина — от повестите на Каравелов и Друмева до трилогията на К. Петканова — имат предимно социално-политически или битов характер. Героите им са или активни деятели на социално-политически напредък, или жертви на политическа романтика и на партийни междуособици.

Самата тая материя налага на писатели открай време и до днес едно отношение, което в много случаи ги отклонява от преките им творчески задачи: да насочат развитието в пътища, които да извеждат към тържество на еднолична истина или

[1] Йордан Бадев. Мисли върху българския роман, сп. „Златорог", кн. I, год. XVI.

идея или към някаква нравствена поука, ако е бит. И това отношение се укрепи в нашия роман като една традиция и се приема едва ли не като насъщен елемент в природата на романа. В зависимост от творческите средства, с които авторът разполага, това отношение или се изгубва в художественото изображение, или избива на повърхността като трибуна, несъвместима с никое изкуство. Тия съществени неудобства показва нашият обществено-политически роман, който по количество съставя три четвърти от общото производство на романи у нас."[1]

Разбира се, спорно бе твърдението, че романът се обезличавал с гражданско-политическата си тематика и че в него нямало „еднолична истина или идея". Но на критика бе необходима малко пресилената теза, за да отведе мисълта към желаното откъсване на романа от актуалната социална проблематика. Така изпъкваше явният естетически еклектизъм у Йордан Бадев: от една страна, той желаеше „национално"-художествено творчество, което служи на обществени цели, от друга, страхуваше се от литература, свързана по-дълбоко със съвременността. Страхът от настъпилата лява дифузия създаваше този еклектизъм. Критикът естествено не излезе от него докрай — до завършъка на своята критическа кариера. И това го отличава в общия регистър от гласове, определя екваторията на неговите лутания в сравнение например с Владимир Василев.

ДУХОВНИ ТРЕВОГИ

Обстановката, създавана от тържествените хорове на победилата реакция в Европа, философският волунтаризъм, идеите за „национална отзивчивост" на писателя не влияеха върху повечето от значителните ни творци. Напротив, тъкмо сега заговориха потаени граждански чувства, появиха се остри обществени реакции. Поезията на някои писатели, като Фурнаджиев и Багряна, придоби нови, особени дълбочини. Това пролича даже и в езика, и в жанровата структура на техните творби. Творчеството им стана обществено-емоционално, изпълнено с размисли, озвучено от тревоги и съмнения, които тъкмо му придават художествена сила.

Никола Фурнаджиев написа някои от най-хубавите си стихотворения. В тях се чува незаглъхнало ехо от миналото, раз-

[1] Пос. статия.

будено отново в душата му. Една потръпваща и незаспала гражданска съвест, сепната от страха за нова народна мартирология. Повечето от тези тъкмо стихотворения бяха публикувани в „Златорог" — като че ли за да манифестират автономността на автора от общата линия на списанието. В „Нощ" поетът рисува пластично и оригинално пустинния нощен пейзаж на града:

Сред облаци, разкъсани кулиси,
белей луната, сякаш е от гипс —
би казал някой: чудно е изписана,
каква невероятна живопис!

Поетът вижда по-нататък града като застинал паметник. По неговите площади и градини тече „студена, тежка светлина". А душата на поета жадува за промяна, тя очаква да чуе звукове от ставащото. Но никакъв сигнал няма. Немощ лежи в пустотата на града:

В тая нощ, и тук премазан, питам се —
къде сред тая пустота? Не бий
ли с ритъм скрит поне едно събитие,
та в удара му тежък да разкрий
недра града?
Пустеят глухи улици.
И в дъното им като гръм къщи
отмереният ход на патрулите —
тъй безусловен, както моите дни.

Жестоко е това заключение — изтичат авторовите дни под отмерената стъпка на патрулите. Нараства някакво значително събитие — но какво? Колкото и интимна да бе мисълта на поета, тя говори за гражданско вълнение, за потаено чувство на бунт, прикрито с условността на образите.

Гражданско чувство напира и в образа на родината, който стои във въображението постоянно — като спомен и надежда. В стихотворението „Сбогом", написано в Цариград, с едри линии на величав, исполински фон е изписан образът на човека, в който бе влюбен Фурнаджиев: образът на селянина, който уж търпеливо, а в същност с бунт в гърдите оре, приведен над нивите на родната земя. Поетът се прощава с родината в дни „сиви, студени, обветрени":

Все си ти — от Родопите глухи до Дунава;
върху черния хълм като птица сама, без крила,
все огромният селянин бавно след плуга пътува,
а под небето — села и стада, лесове и мъгла.

Поетът се прощава с родината и чува нейния вик. Той кънти издълбоко от мрака на Тракия, от студа на Балкана. Тези фонообразни и сетивно-пластични реакции носеха в себе си бунта, изказваха най-пряко размисъла на поета за историческото битие на родината. В тях е и немирната игра на неговия неспокоен дух, жаждата му за промени, силното му желание да противостои на това, което е в момента. В друг цикъл „Стихотворения" (печатани през 1938 г.) поетът се вглежда в себе си. През себе си, като в подсъзнателна мора, вижда историята и пътя на интелигента, загубил народа си. Под властта на някакъв дълбок социален инстинкт той се мами от мечтата и надеждата да преодолее своята изолираност, празнотата на своето съществуване. И се самоосъжда:

Понякога, сломен от дните тежки,
като шахист след злополучен мат,
аз диря жадно свойте черни грешки,
на миналото пъстрия квадрат.

Аз виждам ясно: времето отнима
на миналото блясъка, но бди
понякога то тъй непобедимо,
че в сянката му гаснат мойте дни.

Като успява срещу тия тъжни размисли се възправя пак образът на родината:

И там е зима. Пак мъглата синя,
като надежда в светлина огрян,
над снежните полета се издига —
безсмъртен символ — родния Балкан.

От бездните на бъдещето светят
пак дни, чийто блясък те влече,
и тръгваш ти, свободно бий сърцето.
под теб е почва, а над теб небе.

Опората е намерена. Но сигурна ли беше тя? Езиково тази лирика придоби особена сложност, защото сплиташе в едно

единство граждански чувства с широки, свободни видения, видения, изпълнени с образа на родината, с богатството на пейзажа.

Изживяванията на Багряна нямаха аналогична гражданско национална подоснова, както изживяванията на Фурнаджиев. Но и в тях напираше тревога, доминираше един критицизъм, едно съзнание за временно отчуждаване от живота и за непобеден копнеж за възвръщане към него. Търсеха се ценности, които не могат да се намерят сред хората във всекидневния живот. Багряна все искаше да стигне до ближния, да обича и да бъде обичана. Това бе копнежът на личността ѝ, която предусеща мъката на самотата, чувствува опасните завои на отчуждението, бои се от тях. Особено типични за тия духовни търсения на Багряна през втората половина на 30-те години е цикълът „Парашут". В стихотворението „Скок" четем:

Света да бъде исках с ангели населен,
да бъдат всички светли, окрилени, млади,
и вечно да се носи пролетен повей. . .

Но моят чълн крилат се горе там запали.
Стихиен гръм, и дим, и ужас ме обгърна.
И в зиналата бездна скочих като луд.

О, миг единствен. Миг — безкраен, безначален! —
Едничка мисъл — долу долу да се върна
и ако мра, земя, да мра на твоя скут!

Парашутът става единствената надежда за спасение. Той възвръща на човешката земя, там, където са потрепващите села, където гъмжат площадите, където хората са гладни за обич и утеха, където нахранва пшеничният хляб и упойва виното, където има топлинка и човешко слово:

Мой бял, разтворен, цъфнал парашут —
едничък мой спасител
през тази дълга до безкрай минута.
На твоята коприна разкрилена,
като на паяжина закачен,
увиснал е
животът ми единствен.

Метафората е твърде усложнена. Далечни са намеците за граждански тревоги. За разлика от Фурнаджиев, мислещ за народната съдба, Багряна спасява главно себе си. Все пак има нещо близко сега в контекста на тяхното творчество: това е общата, незаглъхващата им тревога. Зад нея е сложната социална действителност.

Голяма е разликата между стиха на Фурнаджиев и стиха на Багряна. Тежкият кънтящ стих на Фурнаджиев е строфично традиционен. Стихът на Багряна е свободен, ers lidre . Той пулсира без каквато и да било зависимост от много пъти повтарящата форма на четиристишието. Той има свои свободни низини и висини, своя прозаичност и поетичност и своя подчертана обикновеност и при най-възторжения тон. Но това, което смущава и двамата, е все жаждата им за приближаване до живота. У Фурнаджиев подтекстът е граждански и национален, у Багряна — интимен, лично изповеден. Но и двамата копнеят по освободена от жестокост действителност, искат да се намерят сред реалния свят на реалното битие. Цялата предвзета философска тезисност, настойчивото „национално" изискване, които звучаха в статиите на познати критици и литератори, не привлече нашите поети. Не им повлия. Не ги блъсна към желания от критическите гласове свят на емоции. Напротив, засилваше се стремежът им към живота и към народната реалност.

Тези настроения заедно с посоченото дифузиране на леви идеи в десния печат създаваха особеното оцветяване на някои литературни издания. Николай Марангозов напечата в „Златорог" своята прекрасна реалистична поема, оценена много положително от Вапцаров, „На повратки в село". Там се появиха Богомил Райнов, Александър Вутимски. Те сътрудничеха на „Златорог", но не бяха се откъснали от своята левичарска среда. И също носеха в творчеството си една тревожна тоналност, един бунт, макар и твърде индивидуалистичен.

Стихотворенията на Богомил Райнов продължават традицията на лириката на града, набелязана от Атанас Далчев и от Багряна. Но възпитанието на Богомил Райнов, неговият рязък интелект, неговата бурна впечатлителност го отделят от тези видни предходници. Богомил Райнов израсна още от детска възраст в града. Той познава главно пейзажа на града. И той е в някакъв яростен, иронично изразен конфликт с традиционната представа за пейзаж, в който главни елементи са чистото полско небе, въздухът, водата, горите и поляните. Пейзажът на Богомил Райнов е разкъсан от хищническия из-

глед на кооперациите. В него вее мощната студенина на сградите. В него са изненадите, които поднасят раздвижените улици или бездушните насечени плоскости. „Долини“ и „върхове“ създава тъкмо неравномерният изглед на града. Но градът има и свои завоевателни стремежи. Той иска да сграбчи човека в жестока лапа, да го умъртви или да оголи неговото съзнание. И още нещо. Представи за живот създават или цинизмите на улицата, или литературата, изгълтана в затвора на стаята. Всичко това изпълва с особена урбанистична тревога творчеството на Богомил Райнов. То измества в поезията представите за стария природен пейзаж. Новото врасна в лириката на Райнов като израз и на нови мисли, и на нови настроения. Ето как поетът вижда нощта в града:

Дърветата в черните си фракове
сядат и по лакейски се прозяват,
и гледат гостите дали ще стават,
че подир тях да изгасят луната.

(„Нощен сняг“)

Ето и друг изглед на града, описан пак със специфичната за Райнов иронична гротескност:

Луната грее строго и сърдито
като наежена и зла госпожица,
и гледа разгневено в очите
котака черен, стар и смел любовник.

(„На покрива“)

Зад тези иронични представно-живописни пластове пулсира недоволство. То бе някакъв анархистичен бунт, то бе силно и трагично чувство за пустота, жажда за разрушаване, дошла сега на смяна на избистрените революционни настроения:

Уморих се от хорските приказки,
от глупаците сиви и бледи;
уморих се от мъдреците,
от гърма на колите, от себе си.

Да се махнат червените покриви,
за които в стиховете пеех!

Да се маха стената със котките
или аз да се махна от нея!

Умориха ме **тежките книги;**
оглупяха красивите образи: —
като куче ми иде да вия,
да се гавря като Маяковски.

И накрая — нека стане от хаоса хаос:

И диваци отново да станем,
аз и вие — простаци и гении.
. . . . . .
Нека бият безкрай барабаните,
да забравя, че пусто е в мене.

Втората половина на 30-те години сякаш не можеше да не извиква такива резки настроения. У Атанас Далчев също тежеше умора от книгите, желаните за бунтовни приумици. Но Богомил Райнов не бе така „човечно настроен" като Далчев. Той бе повече саркастичен — без да достигаше онези дълбоки настроения, които изпълваха лириката на Далчев.

Тревога, гражданска тревога се носеше в лириката. Тя проникваше и в поезията за селото, виждано през настроенията, създавани от града. Такъв характер имаше споменатата вече поема „На повратки в село" на Николай Марангозов. Разширява се тематиката, откриваха се жанрови форми и език за нови чувства, сплитаха се в сложно единство лирични и сатирични елементи. Стихът беше ту пародийно-лиричен, с много иронични нотки (Марангозов), ту незагладен, ръбест, способен по-скоро да убоде, отколкото да извика дълбокото и непосредно вълнение (Богомил Райнов). Новата поетическа материя разбутваше старата форма. И, както ще видим, най-голямото завоевание бе направено „наляво", в поезията на Вапцаров.

Към тези автори, за които става дума, ще трябва да се прибави и една фаланга революционни поети, които не достигнаха до върховете на голямото изкуство, но влияеха за прогресивното движение и създаваха различни психологически оттенъци в него. Те се включваха в духовната експанзия за завладяване на читателя. Те бяха верни на партийните принципи и не се поддаваха на изкушението да нарушават онази дисциплина, която партията изискваше от тях. Това бяха Ни-

кола Ланков, Ангел Тодоров, Крум Пенев, Кръстю Белев, Мария Грубешлиева, Тодор Генов, Пантелей Матеев, писатели, които признаваха изцяло идейното водачество на Георги Бакалов. Някои от тях, като Ангел Тодоров, се бяха свързали и с лично приятелство с мастития критик. През втората половина на 30-те години излизаха непрекъснато техни книги. Никола Ланков след сборника стихотворения „Подем“ (1932) издаде нова книга със стихове „Под леда“ (1938). Ангел Тодоров след малката книжка разкази „Клуб и фабрика“ (1932) публикува книгите със стихотворения „Поеми без лъжа“ (1936) и „Полезни поеми“ (1938). Крум Пенев се представи със сборника „Отражения“ (1938). Особено продуктивна бе Мария Грубешлиева, която се освобождаваше от интелигентския индивидуализъм и се приближаваше до революционното светоусещане. Тя бе и поет, и прозаик — „Езически песни“ (1933), „Женени хора“, разкази (1935), „Стрели“, стихотворения (1936), „Бягството на Методи Ников“, повест (1936), „Чужденец“, повест (1937), „Мост“, стихотворения (1937), и т. н. Пътят на Грубешлиева напомня много духовното развитие на Людмил Стоянов, но у нея по-ускорено протекоха процесите и поради духовната й близост със Стоянов.

В творчеството на тези писатели могат да се намерят и някои великолепни творби, като онова забележително стихотворение „Роб на Сула“ на Ангел Тодоров, за което положително говори и Георги Караславов в своята статия за сборника „Кормило“. Впрочем към своите „Полезни поеми“ Ангел Тодоров бе поставил един предговор, онасловен „В защита на лириката“. В този предговор той спори с онези, които смятат лирическото творчество за „безполезна“ работа: „По тоя начин се идва до положението да се подцени и дори отрече общественият характер на стихотворното творчество, неговото организиращо значение, приносът му към благородните човешки усилия да бъде опозната и изменена досадната действителност.“ И авторът завършва: „Тъй като според нас плакатността не е грях, ще завършим лирическата си статия лозунгово: Да живее лириката — тая литературна сестра на най-възвишеното, което познават само хората и птиците небесни: песента!“[1] Именно тази теза за *полезността* на изкуството — в най-благороден смисъл — стоеше в основата на естетическите схващания на посочените автори и определяше и насоката на тяхната творческа всеотдайност. Тревогите на тези автори бяха от по-

[1] Ангел Тодоров, Полезни поеми, стр. 3—4, 1938.

особено естество. Това не бяха духовни смущения пред сложността на действителността, а недоосъществени желания да служат на силите, които я изменят.

НАРОД — ХУМОР — ЛИТЕРАТУРА

Не можем да структурираме в нашия обемен (картинен) модел на историята всички сложни пластове на общественото съзнание, ако пропуснем едно особено явление в тези години — творчеството на Чудомир. В същност става дума освен за един оригинален автор, но и за сложното отношение народ — хумор — литература. Посочих вече, когато ставаше дума за първата половина на 30-те години, че остро критичният хумор на Караславов в прозата, на Радевски в поезията бе принос за осъзнаването на народа и същевременно реализирано негово политическо отношение към властта. Но критическа, насмешлива и иронична самооценка на самия народ в този хумор не винаги имаше. Чудомир бе по-друго явление. Този автор се ражда малко неочаквано, с голямо закъснение. Той е оригинален и като личност, и като художник. Служи дълго на музата на живописта и на карикатурата. Някак си незадоволен от тези си предпочитания, той преминава към използуване на друга художествена сила — прозата. Излиза от трайната традиция на онази литература, която е изобразявала селото и провинциалния живот. При това той търси подчертано конфликтите на „късното" село с града. Това село, което и сега иронизира града, макар и със своя наивитет и със своите простодушни оценки за съвременността. То се разголва и показва богатство от хумористични характери, от битови сценки, в които изпъкват предразсъдъците, поддържани върху ограничената теория на битовия свят. Така се преценяват наивно-критически стойностите и на цивилизацията.

Жанрът на Чудомир е краткият разказ. И това също е в духа на голямата ни художествена традиция. Въпреки развитието и обогатяването на романа разказът си остава пряко свързан с духовната система на текущия живот. Но най-забележителното в разказа сега е народната ни самопреценка, веселото осмиване на български характери, изявени в битовата атмосфера на провинцията и селото. Вазовите „чичовци" и Елин Пелиновите „шопи" намират свои роднини в един нов и преобразен от влиянията на града свят.

Предимството на Чудомир е в умението му да се срещне с обикновения човек и да намери с него общ език, общ строй

на мисли, без да загубва хумористичната си оценка. Той се докосва весело до примитивни жажди, до конфликти, които носят комичното на всекидневното битие. В неговите сюжети изплуват образи на клюкарки, весели оплаквачки на злополучия, които дават тон на разказа. Животът стига до чиновническата среда, до дребните свади в дворовете, в кафенетата или на улицата. Творчеството на Чудомир изглежда откъснато от големите граждански конфликти. Но то раздвижва душите. То привлича с характерността на българския си свят. И най-важното — то притежава една огромна жизненост. Чрез хумора си то запазва народностното самооценъчно съзнание, оградено от интелектуализираното битие. То бе пример за жизнен примитив в усложнената духовност на времето. Затуй може би и творчеството на този автор бе прието много добре и „отсам", и „отвъд". Повечето от разказите му излязоха на страниците на крайно реакционния вестник „Зора". Но Чудомир се прояви и във в. „Кормило". И бе положително оценен за социалната сюжетност на разказите му, за богатството на наивно-хумористичното му виждане, за неговия жив и стегнат народностен диалог.

Всред общото засушаване и всред литературната тезисност изпъкна едно свежо явление, усети се дъхът на самата действителност. Книгите „Не съм от тях" (1935), „Нашенци" (1937), „Аламинут" (1938) се приемаха положително и от критиката, и от читателите.

Заслужава да се отбележи, че Чудомир бе народник по строй на мислене. Дългогодишен гимназиален учител по рисуване, някогашен сътрудник с карикатури не само на в. „Барабан", а и на комунистическия хумористичен вестник „Червен смях", той имаше здрава народностна, опозиционна и критическа жилка. Тя продължаваше да пулсира в прозаичното му творчество независимо от това, че то се появи на страниците на в. „Зора". Чудомир обаче бе често пъти само занимателен, без по-дълбоко вникване в конфликтите на обществото. Не случайно даже младият тогава белетрист Емилиян Станев отбелязва в единствената рецензия, която е написал през живота си: „Хумор, битов по колорит, без дълбока инвенция и без духовитост. Тъкмо тая му особеност го прави лек и достъпен."[1]

Чудомир бе приет горещо от редакторите на „Зора" поради желанието да съживят мъртвилото, настъпило надясно, чрез

[1] Емилиян Станев, Чудомир като хуморист, в. „Литературен глас", бр. 354, 12. V. 1937 г.

един нов автор. Разказите му обаче бяха човешки документи за времето и живота. Хумористичният народностен наивитет бе правдив. И това бе много за една литература, вехнеща в своята изолираност.

Да, търсеха се опори и в народа, и в литературата за него. „Златорог" помести положителна статия за Илия Бешков. За карикатуриста, който със своята графична злободневка бе стрелял и в обществения строй, и в обуржоазеното еснафство. Допуснати бяха такива оценъчни размисли за този рядък творец: „Артистът беше опознал света и морала на политиците, на върховете, на избраните единици. Той беше свалил техните маски, за да се гаври с голите и мизерни души.

Извън тоя свят за него съществуваше още нещо: многото хора, разделени на две: хора отляво и хора отдясно.

Той разбра борбата помежду им и позицията му стана ясна."[1]

Чудомир и Бешков — различни и все пак близки — бяха приемани и оценявани положително. Противоречивостта в тенденциите на тяхното творчество не смущава официозността. Напротив, търсеше се съвременна тематика, народностно звучене на хумора и карикатурата даже с проявата на малко опасна тенденциозност. На тоя фон излизаха на предната линия млади автори, незабелязани до вчера в литературата — Димитър Димов с романа „Поручик Бенц" (1938), Емилиян Станев със сборника разкази „Примамливи блясъци" (1938). Те вече разнообразяваха картината на творческите открития.

ЕКЛЕКТИЗМЪТ

През втората половина на 30-те години продължаваха сблъсъците сред главните нереволюционни течения. Бяха се утвърдили две средища на литературния живот, които изпъкваха с различията в преценките „за" и „против". Особено настойчив бе в. „Литературен глас". От една страна, той основателно воюваше срещу литературния елит на „Златорог", ратуваше за повече демократизъм. От друга — гледаше на литературната политика като изява на приятелство. И затова изразяваше недоверие и към значителни творци, които принадлежат към друга група.

В действителност борбата между „Златорог" и „Литературен глас" имаше далечни и даже принципни предпоставки.

[1] Ангел Вълчанов, Бешков бяга от карикатурата, сп. „Златорог", кн. 1, г. XX, 1938.

Някога, още през първото десетилетие на века, критици като Симеон Радев и Александър Балабанов се бяха противопоставили на сп. „Мисъл“. Те бяха отрекли Пенчо Славейковата линия и естетическия догматизъм на д-р Кръстев. По-късно, веднага след Първата световна война, тази поляризация продължи. Тя намери израз в борбата между в. „Развигор“ и сп. „Златорог“, което не преповтаряше изцяло естетическата насока на „Мисъл“. В „Златорог“ се утвърждаваха и автори, за които някога Симеон Радев бе писал възторжено: Иван Вазов, Елин Пелин, Г. П. Стаматов. Но принципиалните, литературно-естетическите разногласия все пак се запазваха. Александър Балабанов бе от неуважаваните литератори в средата на златорожци. Той пък амбицирано отричаше поддържаните от това списание писатели.

Вестник „Литературен глас“ запази традицията — това издание се дистанцира от „Златорог“ и воюва непримиримо с него. На страниците му се създаваше култ към живия Кирил Христов и почти никак не се пишеше за Багряна или за Фурнаджиев. Вестникът открито противопоставяше Елин Пелин на Йордан Йовков. Той изтъкваше невзрачни автори и премълчаваше творци, свързани със „Златорог“. Днес ясно личи даже фактът, че книги, утвърждавани от „Златорог“, са били отричани преднамерено от „Литературен глас“. И, обратно, което „Златорог“ е критикувал, то се е сочело от „Литературен глас“ като значителна проява. Характерен е случаят с романа „Княз без корона“ на Владимир Полянов. Докато на страниците на „Златорог“ се появи критическа статия за тази книга: „Няма автор на света, който да не е оставил — редом с хубавите си творби — и несполучени поради сложността на един сюжет или просто поради погрешно попадение. В тоя смисъл *„Княз без корона“* е съвсем нормално явление“,[1] то във в. „Литературен глас“ сам главният редактор Д. Б. Митов защити романа. В неговата статия четем: „Като художник, превъплътител на българския интелигент, Владимир Полянов постига големи резултати в новата си книга. Образите са живи, диалогът сочен и разнообразен, наблюденията верни. . . С истинско удоволствие, бих казал, с наслада почти Владимир Полянов рисува мнозинството от кариеристичната и долна интелигенция и ония, които със сетни сили се борят да запазят човешкото у човека. В това отношение *„Княз без корона“* е една от най-

[1] Пордан Бадев, Княз без корона, сп. „Златорог“, г. XVIII, кн. 3, 1937.

завършените и стройно построени работи на талантливия белетрист."[1] В „Златорог" се сочат езикови недостатъци, в „Литературен глас" се изтъкват езикови достойнства на романа, било намерено в него единството на съдържание и форма. Статията на Д. Б. Митов се е появила два месеца след статията в „Златорог" — тя има стратегически прицел.

Не може да отминем отрицателната преценка в „Литературен глас" за разказите на Светослав Минков. В статия „Още за разказите на Светослав Минков", т. е. има се пред вид друга, положителна преценка, се казва, че от тях лъхала студенина, че те не въздействували, че имало нещо безплодно, което не трогва: „Интелектуалистичният момент в творчеството на Минков ясно личи. Без да бъде особен плюс за стилните търсения на автора, той е явен минус за подбора на сюжета. Върху тях е мислено, умът се е ровил, за да подбере остроумни форми, търсене оригиналността като качество, което най-здраво да прикрепи вниманието на читателя към разказа. Махнете остроумието, отстранете изразните похвати — и от разказите няма да остане нищо.

Наистина днес точно това остроумие и тия оригинални изразни похвати могат да ни се харесат, ако искаме да минем за хора модерни, синове на своята епоха, която се отличава с доста повърхност, стремеж за бързо и леко минаване на времето — сред забавно остроумие и елегантен хумор, както се изразява един от критиците на „Автомати". Но нима точно това, което може да бъде болестта на века, недостатък на епохата, ние трябва да издигаме в култ и да разтваряме за него широко вратите на художествената литература? Кой може да твърди, че вкусовете на днешния, на „модерния" човек могат да бъдат меродавни изобщо за вкусовете на всички времена, за да задължаваме писателите да пишат точно така, както биха се харесали в настоящия момент? Ето затова смятаме, че не бива творчество като Минковото да се провъзгласява за най-съвременно, най-отговарящо на модерния дух на епохата, най-висше художествено постижение на момента, защото това може да се окаже пакостно както за разглеждания автор, така и за други." И следва заключението: „Екстравагантностите лесно отминават и се забравят, при все че понякога будят

[1] Д. Б. Митов, Княз без корона, в. „Литературен глас", бр. 358 от 9. VI. 1937.

известни възторзи. Особено пък когато тия екстравагантности са чисто външни, построени с помощта на интелекта, предизвикващи само безплодно любопитство, възприемани повече като забавни анекдоти."[1] Всичко това е казано от П. Динеков. Преди това той е дал доста положителна оценка на творчеството на Светослав Минков, но сега, когато е променил гледището си, намира съответното издание — в. „Литературен глас", тъй като „Златорог" едва ли би приел статията му.

На страниците на „Литературен глас" не само се воюваше за определени автори, но се утвърждаваха и доста посредствени писатели. Там се пишеха положителни критики за Петър Карапетров, Мирослав Минев, Паулина Станчева, Христо Цанков-Дерижан. По преценките във вестника може да се състави доста погрешна представа за българската литература. И то въпреки явната претенция да се обогатява родната култура чрез широка информация на литературния живот в чужбина. Еклектизмът и груповщината си казваха думата. Оставаше онова положително дело в миналото на вестника, което вече отбелязахме — демократизмът, борбата със златорогщината, култът към Вазов и към възрожденските ни литературни завети.

На страниците на „Литературен глас" бяха отпечатани десетина статии от Д. Янакиев за съветската литература. В оценка за книгата на Асен Златаров „В страната на съветите" Антон Страшимиров писа: „Там от 20 години се прилагат идеи, които до вчера се считаха за утопии. Прави се опит за коренно преустройство на човешките общества — и то опит върху държавното и народното стопанство на 170 милиона люде, които заемат 1/6 от земното кълбо. При това държавата, в която се върши тоя небивал в живота на човечеството опит, се намира между два основни враждебни свята: империалистична Европа, удавена в богатства, от една страна, а, от друга — експлоатирана Азия, задушена в изостаналост и сиромашия."[2] Старият писател с будна гражданска съвест разбираше прогресивната мисия на Съветския съюз. Той приемаше новото дело и се възхищаваше от книгата на Асен Златаров. Наистина Антон Страшимиров твърдеше и друго, че „руската революция е преди всичко руска. И не може тя да е кройка за живота в коя да е друга страна." Но това не променяше тона на уважение у него към голямата социалистическа страна.

[1] Петър Динеков, Още за разказите на Светослав Минков, „Литературен глас", от 16. VI. 1937.

[2] Антон Страшимиров, В страната на съветите, „Литературен глас" от 29. XII. 1936.

Еклектиката на „Литературен глас“ принуди такъв автор като Людмил Стоянов да се отдръпне от вестника. През 1936 и 1937 г. той вече не публикува в него. Линията на утвърждаване на демократичното наследство в нашата класика — Вазов, Елин Пелин, — подхванатата от Симеон Радев в сп. „Художник“, продължена от Александър Балабанов във в. „Развигор“, освежаваше донякъде „Литературен глас“.

В бр. 385 от 9 март 1938 г. е отпечатана статията на Д. Б. Митов „Основите на днешната българска литература“. Тя обрамчваше внушителен портрет на Иван Вазов. И заглавието, и портретът подсказват главната идея на статията. Д. Б. Митов поставя в основите на българската литература Иван Вазов. Той е според критика авторът, който се е радвал на настоящето, т. е. на освобождението на България. Авторът, който е опознал отблизо миналото и е възпял величието и жертвите на народа ни, авторът, отправял поглед и към бъдещето.

„По-късно, заразени от някои пози на западните учени, българските критици нарекоха този оптимизъм, изразител на който е Иван Вазов, лекомислие. Това беше първото нашествие на скучната теория на българската литература. Защото тия „учени“-критици не можеха да разберат, че оптимизмът на Иван Вазов беше оптимизъм на целия български народ, симпатичен в своята честна и наивна вяра в бъдещето.“ И по-нататък в тази статия се изтъква значението на народния писател за градежа на българската литература:

„Този период от българската литература след Освобождението е период на здраво строителство и ентусиазъм, период на вдъхновения поет Иван Вазов, който засегна и разработи всички литературни родове.“ Срещу него са се обявили възпитаниците на Запада, водени от Пенчо Славейков и д-р Кръстев. „Тази група водеше борбата срещу Вазов и в същото време предлагаше на българина едно чисто външно и твърде книжно европеизиране. При това всичко беше под знака на немската формална естетика, която нямаше нищо общо нито с духа на българския народ, нито пък с неговото културно съзнание.“

Явно, като поставяше правилно въпроса за значението на Вазов, като изтъкваше стойността на неговото свежо и народно творчество, Д. Б. Митов бързаше да заличи създаденото от Пенчо Славейков и от творците около „Мисъл“. Той виждаше след Вазов в българската литература още само двама други значителни автори. Това са Кирил Христов и Антон

Страшимиров. „И двамата крайни индивидуалисти, обаче не по теория, а по духосложение. И двамата надарени с един стихиен темперамент на борци и творци, който не се спира пред никакви нито лични, нито обществени прегради. И двамата ярки творчески индивидуалности, засегнали всички литературни родове, единият повече проявен в лириката, а другият — в белетристиката." Следващият етап на нашата литература това е Елин Пелин — „най-поетичният анализатор на българската душа и най-дълбокият наблюдател на българската природа." В статията Йордан Йовков не се споменава дори, както не се споменават и други писатели. Очевидно е и противопоставянето Вазов — Пенчо Славейков.

Направо възниква въпросът: защо се разпокъсваше на групировки единният, макар и твърде сложен литературен процес? Защо се замълчават различни приноси за духовно издигане на народа?

Еклектичността в списанието на вестника продължаваше и това, че един брой бе посветен на годишнина на Пенчо Славейков. Специален брой бе издаден в памет и на Йордан Йовков, който бе представен като поет на българската природа, на българското село, на българската романтична легенда. Тази еклектична двустранност се долавя и при конкретните оценки — впрочем често пъти неубедителни. „Литературен глас", като премълчаваше Елисавета Багряна, изтъкваше Люба Касърова, като отминаваше детското творчество на Ангел Каралийчев, сочеше Калина Малина, като не разглеждаше историческите романи на Загорчинов, хвалеше Петър Карапетров и Фани Попова-Мутафова. Еклектиката се налагаше всякак. Така например в хрониката на бр. 383 от 23. II. 1938 г. е дадена бележка за книгата на Тодор Павлов „Основни въпроси на философията — теория на отражението", като се казва: „Книгата представлява от себе си значително преработено, допълнено и направено по-общодостъпно издание на руската работа на автора, излязла през 1936 г. в изданията на Академията на науките и предизвикала големи дискусии в институтите за философия и в печата. Както и да се погледне на личните възгледи на автора, новата му крупна работа е ценен вклад в българската философска литература."

Но в бр. 394, пак в „Хроника", четем и за „Така каза Заратустра" на Фридрих Ницше: „Така каза Заратустра" е най-голямата книга от края на миналия век. Това се вижда от голямото влияние, що е упражнила върху умовете, сърцата и нравите на най-издигнатите хора, па и от това, че тя е най-

много четена, учена, превеждана и издавана. Тази книга стои наред с малкото книги, които — може да се каже — са завоювали света."

И по-нататък:

„Тайната на нейния успех се крие в новия поглед на Ницше върху всички основни въпроси на личния и обществения живот. Вечните въпроси, що тревожат човешкия дух, намериха своя сетен отговор в дръзките слова на Заратустра."

Тук възниква въпросът: отгде бе този пиетет към немския философ? Очевидно от стремежа на „Литературен глас" да бъде някакъв всеобхватен орган на културата. Но в него един брой бе посветен изцяло на Франция — 16 страници. Тя се представя даже като благодетелка „в нейните колонии"; говори се за „благородната" й роля в Африка, в Индокитай, на о. Мадагаскар.

В. „Литературен глас" имаше заслугата, че воюваше срещу естетизма и формализма. Това не бе малко, то бе косвена помощ на прогресивната литература. В този вестник се появи един значителен творец, който вече допринася за физиономичното в тогавашната ни литература — Емилиян Станев. През 1936, 1937, 1938 г. той печата редовно разкази в „Литературен глас". Даже излиза и с една статия, за която стана дума. Тук израсна и Веселин Ханчев.

ОТДАЛЕЧАВАНЕ ОТ ТРАДИЦИИТЕ НА ЕСТЕТИЗМА

През 1938 г. започна да излиза сп. „Изкуство и критика" с редактор Георги Цанев. Близко участие в списанието вземаше Константин Петканов. В същност това бе отделяне на група автори от „Златорог". В „Изкуство и критика" се забелязва по-актуален критицизъм в писанията и на главния редактор, и на другите сътрудници. Засилено е участието и на по-младото поколение писатели. Повечето от написаните от 1938 до 1942 г. творби на Павел Вежинов, Богомил Райнов, Валери Петров, Александър Геров излизат тук. Редовно сътрудничат на списанието Георги Караславов, Христо Радевски, Орлин Василев, Георги Цанев помества и автори като Йордан Йовков, Г. П. Стаматов, Георги Райчев. Към сътрудниците му се присъединяват Атанас Далчев, Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Славчо Красински. Системно бе изтъквано творчеството на Илия Бешков с репродукции, които представят художника критик на политическия ни бит и на еснафството. В

списанието се разглеждат освен литературата и театъра, но и живописта, и музиката.

Програмно значение има статията на Георги Цанев „Нашият литературен живот". Според автора в литературата ни, създадена след Първата световна война, се забелязва голямо разнообразие. Художникът проникнал в много неизследвани страни на живота. Той влизал в творческо съприкосновение с една действителност, много богата и плодотворна: „Макар и бавно, и със завои, макар и с много смущения, тя (литературата, б. м.) върви към едно по-интимно и по-задълбочено сближение с българската действителност. Въпреки сложната мрежа от пътища и отклонения тя стъпва в своя верен път. И тоя път я води към един по-сигурен, по-здрав, по-проникновен художествен реализъм. Въпреки романтичните склонности — до известна степен впрочем законни — у някои наши писатели съзнанието, че реалистичният метод дава най-верни и неотразими внушения за човека и света, става все повече и повече господствуващо. Социалното чувство в своите различни степени — от топлото човешко съчувствие до революционния позив — се налага като характерна черта на днешната българска литература. Тя търси национално отличителното в бита и душата на българина. Дири път към въжделенията на народа. Най-хубавият неин стремеж е, че иска да бъде проста и предметна в своя израз. А една от най-положителните й страни е, че утвърждава вярата в човека и любовта към земята."[1] Така Цанев вижда литературния процес според него недостатъчно пълно и вярно изяснен. Той поставя въпроса и за слабата теоретическа разработка на проблемите на изкуството, за ниския вкус, забелязван в рецензии; за това, че трябва да заговорят и гражданската съвест на писателя, и неговото дарование. Изкуството е еднакво непълноценно и без социална мисъл, и без художественост. Цанев пише със симпатия, но и с критичност за гражданската поезия, която се развивала особено подчертано: „Поезията има своите закони и изисквания, които не приличат на публицистичните методи. Съчувствието, съзнанието, идеите съвсем не са достатъчни. И за социалната поезия трябва преди всичко вдъхновение, нужна е искреност, необходим е талант. Особено талант.

Знам, че не откривам някаква нова Америка, като твърдя това. Тия неща сигурно са известни добре на мнозина от хо-

[1] Георги Цанев, Нашият литературен живот, сп. „Изкуство и критика", г. I, кн. 1, 1938.

рата, за които е дума тук. Но знам също така, че с малки изключения това, което се печата сега като социална поезия, е само шумен набор на думи без истински поетичен пламък, без искрено изживяване. И никой от средата на тия социални писатели не протестира против спекулацията с прогресивност и социалност. Напротив, постоянно ни се изтъкват за образци стихотворци и белетристи, които би трябвало да бъдат в същност подложени на безпощадна критика."

Наред със спекулацията в областта на социалната литература вървяла и спекулацията с патриотичното чувство.

Георги Цанев бе преминал през комунистическото движение. И това е изострило неговия усет за социалната страна на художественото творчество. Той единствен от критиците немарксисти през тоя период говореше за художествен метод и за теоретична избистреност относно основните промени на художественото творчество. Той спореше с дилетантството, отхвърляше съчинителството. Влиянието на „Златорог" се долавяше не в концепциите му, а в груповските предпочитания, в несработването с някои автори, които бяха стояли дълги години извън кръга на това списание. Такова „несработване" личеше с Людмил Стоянов, който никога не бе сътрудничил на „Златорог" и бе критикуван жестоко там. Критикът Г. Цанев не се разбираше и с в. „Литературен глас" и всякога се бе отграничавал от групата Д. Б. Митов — Ал. Балабанов. Той не приемаше напълно тенденцията за утвърждаване предимно на Вазов, на Кирил Христов и Елин Пелин. Цанев не само имаше Боян Пенев за образец, но следваше до известна степен и неговите пристрастия.

„Изкуство и критика" бе важно явление в литературата ни. Като се отделяше от „Златорог", то разглеждаше и социалните аспекти на изкуството, привличаше автори, които, макар и прикрито, идваха с една непримиримост към обществения строй.

През втората си годишнина списанието придоби още по-ясна насока. Все пак то се поддържаше от голямото буржоазно издателство „Хр. Данов", както „Златорог" от „Хемус", и това не можеше да не определя неговите граници. Пък и Георги Цанев бе държавен служител — гимназиален учител. Той се съобразяваше неизбежно с обстоятелствата при лявата ориентация на своята литературна дейност.

Духът на списанието се определяше обаче от сътрудниците. Между тях имаше писатели, преминали през най-остри революционни борби. Наред с Константин Петканов се появяваше

и Христо Радевски, наред с Георги Райчев или Стаматов — и Георги Караславов. Силно влияеха върху общата насока и младите автори. Те идваха вече с достойнство на творци и с чувство за съвременност. Сюжетът в творбите на Павел Вежинов и Стоян Ц. Даскалов бе заострен към проблемите на съвременността. В „Синята кооперация", „История в смокинг", „Дни и вечери" Вежинов рисуваше живота, в който пулсират конфликтите на времето, усещат се стълкновения с класова подоснова. Стоян Даскалов издигаше в идеал простия човек с неговата вродена бунтовност и с превъзходството му над висшия чиновник и буржоа. Даже писателят сливаше своя език с езика на героите си. Още в ранните му разкази („Гостенка", „По стъпките на поляка") стилът израстваше от народната реч. Даскалов пишеше смело „оруйнели ниви", „оруйнели облачета", „преизпладнило", „фанара" и други подобни. Понякога изпадаше в лек фалцет, като въвеждаше и „модерни думи" в своя народен говор: „Отблясъци на който осветляваха *тъй фино* цялото небе." Той се откроряваше като оригинален белетрист с остър усет за проблемите на съвременността.

В лириката след Богомил Райнов ярки индивидуалности бяха Валери Петров, Александър Геров. През 1939 г. Геров помести в „Изкуство и критика" стихотворението си „Родина". То бе една изповед на революционно мислещата ни младеж, която предусещаше близките битки и се подготвяше за тях. Авторът започва с мрачния образ на епохата, с жестокостта на войната.

Невидими оръдия гърмят.
Висят над мен разкъсани простори.
Родино моя, трескава земя,
какво направиха със тебе хората!

Изповедта завършва с клетва за жертвеност — напълно в духа на голямата ни традиция:

Когато падна смъртно наранен,
ще затръбят от болка ветровете
и мойто знаме — родното небе —
ще ме обсипе с блясъци и ордени.
Тогаз ще дойде Ботевия вълк,
ще клекне, ще ми ближе кротко раните.
И аз щастлив навеки ще заспя
като непобедим и верен бранник.

Силното чувство у младите автори за конфликтите на съвременността направи „Изкуство и критика“ издание, отразяващо времето си. Това личи с участието и на Христо Радевски, Георги Караславов, Кръстьо Белев. Заслужава да се отбележи една полемика на Христо Радевски с Йордан Бадев. Във в. „Зора“ от 11 юни 1939 г. Йордан Бадев бе напечатал статията „Нищо ново под слънцето“. Ретроградният критик твърдеше, че няма движение в литературата — нито в съдържанието, нито във формата. Новости не съществуват даже в римата и в ритъма. И сега се преповтаряло старото българско стихотворство. В статията си „За „кризата“, за ритъма и римата в поезията“ Христо Радевски, като разграничава новата и старата поезия, сочи подбудите, които предизвикват отричането на новото. „Всяка реакция — пише Радевски — срещу традицията в поезията, както това става и в останалия културен и обществен живот, си има дълбоки и обективни, исторически причини. Нито животът, нито изкуството стоят на едно място и естествено, че ще има рушение на стари и създаване на нови форми. Целият въпрос е какво стои в основата на това рушение, в името на какво се върши то? Дали е израз на основни тежнения в обществото, добре асимилирана традиция за създаване на качествено по-висока форма върху нова философска основа, или е упадъчен напън за спиране на новото, което напира в развоя на живота.“[1] По-нататък авторът разгръща тази мисъл по-подробно; „Всяко новаторство, което е опряно здраво върху традициите на класиката и е продиктувано от духа на времето, е добре дошло за здравия развой на поезията. В такъв случай „набегът към новия стих“ не е никакво болезнено явление.“

С публицистични и литературни статии излизаха и Георги Караславов, и Орлин Василев. Тези опитни автори обогатяваха списанието. В него Караславов напечата някои от най-хубавите си новели: „Косачи“, „Измама“, откъс от романа „Обикновени хора“ с наслов „Роден край“. В произведенията му изпъква зряло майсторство, създавано от перото на художник, изминал значителен път на развитие. Неговите национални образи са озарени от ярка земна светлина. Езикът и ритъмът на повествованието му са достигнали завършена художественост. Изпъква особено българският облик на героите му, хора от народа — с жестовете си, с физическия си портрет, с облика

[1] Христо Радевски, За „кризата“, за римата и ритъма в поезията, сп. „Изкуство и култура“, г. I, кн. 6, 1939.

на мислите и чувствата си. Караславов бе достигнал високо равнище като наследник на Влайков и Елин Пелин, като автор, който синтезира в творчеството си чертите на едно ново време.

Радевски разширява тематиката на лириката си. Той пише вече за родината и за историята, възвръща се непрекъснато и към най-ранната си обич — партията:

Аз не те споменавам.
Прости ми.
И не мога да те назова.
Но в сърцето ми твойто е име,
на езика ми парят слова,
пълни с обич и нежност към тебе.

Тя, неназованата, го е срещнала още като юноша и е запленила младото му сърце. Тя гледа далеч напред и той въпреки всичко станало й се врича със своя суров стих във вярност:

Тази здрава любов!
Тя ме носи
върху своите мощни крила!
Тя не сипе по пътя ми рози,
а кали ме с безбройни тегла.
И понесох аз не една хула
заради този мой светъл грях.
но от мене до днес не си чула
нито ропот,
ни вик на страх.

Поради широката дифузия на лявата художествена мисъл в цялостния духовен живот даже сп. „Изкуство и критика", поддържано от крупно буржоазно издателство, говореше за нея, за комунистическата партия. Настъпили бяха сериозни промени и с нарастването на лявата литература, и с неочакваното й проникване в недостъпни преди места.

ЕДИН ИСТОРИЧЕСКИ СПОР. ТОДОР ПАВЛОВ

Въпреки тежките условия — преследвания, липса на свой периодичен печат, постоянен паричен недоимък — нашите революционни писатели не изпускаха перото. Будната мисъл,

преследвана, разкарвана по затворите, заточавана в лагери, все излизаше на повърхността като подпочвена вода, която никакви дренажи не могат да отстранят.

Лошата материална обстановка се утежняваше и морално-психологически. Германия нахлу в Полша, а след това и в Западна Европа. Мрачната сянка на фашизма надвисна и над Балканите. При тази тежка за прогресивната мисъл обстановка се разгоря спор, който има дълбок исторически смисъл. Спорът Тодор Павлов — Владимир Василев. На пръв поглед си опонираха взаимно личности, но по същество сблъскваха се идеологии, водеха се битки в сферата на естетиката по принципиални схващания. Статията на Тодор Павлов, сложила начало на спора, бе онасловена „На ясни позиции". Тя бе отпечатана във в. „Заря" от 7 и 8 март 1940 г. по повод на 20-годишния юбилей на сп. „Златорог". Защо статията на Павлов излезе тъкмо в този вестник?

През втората половина на 30-те години в. „Заря" бе предложил страниците си на лявата, на марксическата мисъл. Макар че издателството на вестника бе в ръцете на закоравели реакционери — то издаваше и жълтите всекидневници „Утро" и „Дневник", — „Заря" бе с лява ориентация. Капиталистите искаха да печелят и от левите настроения на народа и това тъкмо използува главният редактор Кръстьо Станчев. Той бе привлякъл като щатни сътрудници писатели-комунисти — Лозан Стрелков, — и анархисти — Славчо Васев. Те допринасяха за дифузията на лявата мисъл в този некомунистически вестник. Тодор Павлов с псевдонима Ф. Гроздановв публикува в „Заря" немалко статии. Издал вече своите генерални трудове „Теория на отражението" и „Обща теория на изкуството", той се вмесваше активно и в текущия литературен живот, и то главно за да плеви левосектантските възгледи, дълбоко вкоренени у мнозина. Павлов пишеше не само за писатели, но и за художници. Той се възхищаваше от творци като Владимир Димитров-Майстора, Васил Стоилов, Илия Бешков. Сочеше особено творческата мощ у Майстора. Художникът според критика си служеше и с идеализацията, и с реалистичното обобщение като оригинален наблюдател на народния ни живот. В неговите макове и плодове — пише Павлов — чувствувате „погледа и сърцето на селянина и селянката". Иконописните елементи — продължава Павлов, — романтичната идеализация, крайно слабото застъпване на съвременни актуални теми и образи — всичко това е безусловно слабата страна, минусът в създаденото от Майстора. Унищожава ли обаче тоя

минус положителното в творчеството му. И няма ли то нещо, което дори когато художникът рисува богатия, охранения селянин („Семейство“ и пр.), говори не само за народностно-реалистичния, но и за дълбоко напредничавия характер на метода на Майстора? „Погледнете автопортрета на художника: лице на светец от черковна икона, на отшелник, на аскет. Но загледайте се в широко разкритите втренчени очи, в свитите с неизразимо изражение устни, в целия облик и тон, и ще разберете: Майстора, колкото и да е видимо чужд и хладен към съвременния конкретен живот, теми, проблеми, образи, не е вън от тоя живот, не е в същност никакъв светец и никакъв аскет. Пренесете погледа си върху жетваря, козаря, сирачетата, невестите, младите и старите селянки и селяни, маковете, плодовете, жътварския обяд на слънце, горящите ниви, тела, дрехи; загледайте се след това в облагородените черти на момичетата, момците, старците, и вие ще почувствувате в Майстора именно големия майстор, певец на селото, на труда, на българина, на човека, на природата.

И това не било изкуство? Това не е социалистически реализъм. Да? Както не беше социалистически реализъм изкуството на някогашните руски палехски майстори на икони и на ония изумителни миниатюри, рисувани по табакери, тарелки и кутии, които миниатюри въпреки своята декоративност и романтична идеализация представят от себе си неподражаеми шедьоври на едно изкуство, замайващо ви до спиране на дъха със своето богатство от с нищо несравними багри, фигури, линии, движение, тънка изработка, свежест и оригиналност. Сега палехските майстори, организирани в картел и при пълното съдействие на властите и критиката, разработват съвременни актуални сюжети, но много от състоящото някога най-характерното в тяхното майсторство те са запазили и го доразвиват във всяко отношение.“

В статията си „Мадоната и мъртвата“, поместена в сборника „Нация и култура“, 1939 г., Тодор Павлов се изказва възторжено и за Васил Стоилов. Той според критика с една лека идеализация, но в напълно реалистичен план рисува образа на селската мадона. Критикът философ се противопоставя на вулгарните възгледи на В. Удренски, който остро критикуваше изкуството на Стоилов. „Най-висшият тип художествен реализъм — пише Тодор Павлов — социалистическият реализъм не е натурализъм и е буквално немислим без известни елементи на идеализация. В случая, за да докаже своята безусловна отрицателна теза за „мадоната“ на Стоилов, В. Уд-

ренски би трябвало преди всичко да докаже, че народностната и общочовешката идея и идеал за майчино чувство, за майчин дълг, радост и красота са типично реакционни (а може би чисто банкерско-империалистически?) идея и идеал. А това би било, разбира се, чисто и просто смешно, както би било не по-малко смешно да се забрани на художника да рисува идеализирания български селянин, националреволюционер и т. н."

Тодор Павлов пръв заговори за *общочовешкото* в едно изкуство, което се ражда при напрегната и трагична обществена обстановка. И той даваше положителна оценка на художници, които нямаха пряка гражданска изява, като Васил Стоилов и Владимир Димитров-Майстора. Той ги защищаваше от опростено мислещи критици — представители на един тясно разбиран реализъм, който стига до натурализъм и не допуска никаква духовна „идеализация", никакво субективно стилово оцветяване на действителността. Несъмнено в тези свои работи Тодор Павлов показа и дълбока принципиалност, и правилно разбиране на социалистическия реализъм. Този метод според него може и трябва да носи в себе си дълбоките традиции, да откроява разнообразието на почерците, да извисява действителността до една „идеална" реалност. Павлов се отнасяше внимателно и към гротесково-експресионистичното, на места натуралистично изображение на Стоян Венев.

Достигнал — освен на теория, но и на практика — в преките си оценки до това широко и проникновено разбиране на изкуството, Тодор Павлов навлезе в дискусията с Владимир Василев. И неговият прицел бе не толкова критикът като личност, колкото мъртвата апологетика на художествената форма.

Заслужава да се отбележи, че в своята статия-отговор[1] „Именно на ясни позиции" Владимир Василев призна значението на социално-идейното съдържание в литературата. Той бе еволюирал вече в своите възгледи. И това бе резултат на цялото ни литературно развитие. Той обаче продължаваше да отрича едно основно задължение на писателя — съзнателното, преднамереното му участие в битката за прогреса. Владимир Василев все още бе против това да се внася политика в изкуството, да бъде то освен социално осмислено, но и борческо. „Какво значи тогава социално-идейно съдържание в изкуството — пита той. — Нещо съвсем не тъй елементарно, както мислят у нас, а нещо твърде сложно и относително. В изкуството то се определя и разрешава от индивидуалността на пи-

[1] Владимир Василев, Именно на ясни позиции, сп. „Златорог", г. XXI, кн. 3, 1940.

сателя. Покрива негова собствена истина за нещата, която сигурно е по-важна от нашата истина."

И по-нататък: „Признавайки съществуването на различна социална идейна определеност в литературата, ние сме против разделянето на писателите на политически лагери и оценката им според политическата им принадлежност или дори непринадлежност." Този обективизъм бе характерен. Неговите корени са далечни и дълбоки. Те са в дедуктивните твърдения на кантианството още за незаинтересуваността на художественото познание. Владимир Василев продължаваше да подкрепя аполитизма в изкуството, незаангажираността към обществените проблеми на времето. Личната истина на художника извира от неговата индивидуалност. Тя стои над всичко друго.

Така Владимир Василев се противопоставяше и на голямата реалистична и социална традиция в българската литература. Това предизвика втория отзив на Тодор Павлов. Но със своя твърд характер на воин, устоявал всякога себе си, Василев се зае да отговаря по-подробно и по-аргументирано. През 1941 г. в сп. „Златорог" се появи серия от статии с общ наслов „Бараж от литературни формули". В тях нашият критик „оборва" твърдението, че изкуството представлява „естетическа реалност" и че то в някои епохи било изцяло заангажирано. Неговият основен критерий е личността на художника и дарованието. Изкуството според Владимир Василев е предимно акт на възприемане. Художественият образ е „фантазна реалност", т. е. главното в него е играта на впечатленията и у този, който твори, и у този, който възприема. В основата на изкуството стои измислицата. Самият акт на възприемане е „развеществяване" на овеществения чрез слово или чрез материя художествен обект. При естетическото съзерцание предметът, който се съзерцава, изгубва физическите си качества. Той става чиста духовност. В същност всичко, което говори Владимир Василев тук, е заето грижливо от немската естетика и по-специално от Фолкелт и Гроос. Но то е обогатено от неговата лична впечатлителност на съзерцател и потребител на духовните ценности на изкуството. Впрочем критикът не крие източника на своите естетически познания. Като немските естети-идеалисти той поддържа схващането за чистата форма на изкуството: „Важна е само изваяната форма, която ни дава живият, въодушевен образ на бог или човек. В живописта отраженията на образа от материята отиват още по-нататък. Картината се състои от платно и на него наслагани бои. Зрителят обаче придава

на плоските цветни петна дълбочина и вижда в нея, като че са действителни, хора, зверове, дървета, скали и пр. Оттук заключението на Фолкелт, че „светът на изкуството е призрачен". Сбъркал е, употребил една дума, която удря на мислите, а можеше, за да улеснят г. П., да каже — фантазия, мисловен свят."

И още — пак на същото място: „Фолкелт в „Съвременни въпроси на естетиката" поддържа, че изкуството е чиста форма. Това понятие е, изглежда, абстрактно, от „идеалистически" разред и един такъв последователен привърженик на диалектическия материализъм като г. П. не може дори като думи да го търпи, а къде да обяснява нещата с него. А в същност няма в тях нищо мистично. „Чистата форма" Фолкелт противопоставя на веществената."

Това гледище за „чистата форма" бе традиционно в буржоазната, прокантианската естетика. То издаваше схващанията на литератори и естети, които са за чисто съзерцателното възприемане на изкуството, за автономността му от въздействия, пробуждащи социални, морални и други емоции. Този „втори сорт" художествена функционалност им изглежда погрешен. Нека прибавим, че автор като Хосе де Ортега и Гасет поддържаше през 30-те години аналогични възгледи. В своята книга „Обезчовечаване на изкуството" той пише: „Никога съдържанието не спасява една художествена творба; златото, от което една статуя е направена, не я осветява. Художествената форма живее повече чрез своята форма, отколкото чрез своето съдържание и поддържа есенциалната изящност, която тя излъчва върху своята структура, върху своя организъм. Именно това е художественото в една творба и на него трябва да се съсредоточи художествената и литературната критика. Всеки, който притежава тънка естетическа чувствителност, ще почувствува белези на филистерство в обстоятелството, че пред едно табло или пред някакво поетично произведение се отбелязва като решаващ фактор съдържанието."[1] Да, това схващане бе традиционно в естетиката, която малко се вълнуваше от проблемите на действителността и носеше в своя словесен контекст предимно възторг от съзерцанието на „чистата форма". Не случайно Хосе Ортега и Гасет смяташе, че изкуството трябва да се „обезчовечи", т. е. да се лиши от човешко съдържание, за да остане чистият синтез, художествената форма —

[1] Вж. на български Хосе Ортега и Гасет, Достоевски и Пруст, сп. „Българска мисъл", г. X, кн. 2, 1935.

чисто от примеси чувство, чисто естетическо съзерцание. Владимир Василев естествено не достигаше до тия крайности. Нему бе чужда идеята за антихуманното обезчовечаване на изкуството. Той даже приемаше реализма, т. е. съдържателността на една правдива литература. Но той бе близо и до по-горе посочената концептуалност. И Тодор Павлов, защитил широтата на едно несектантско схващане за изкуството, се насочи срещу схващането за „чистата" форма, срещу „чистия" възторг от изкуството, срещу естетиката, която не се трогва от „другата" художествена функционалност — свързана с живота, с народното битие и с обществените борби.

Сблъскването между Тодор Павлов и Владимир Василев бе в същност спор между две установили се култури. Две различни отношения към живота манифестираха и своите нееднакви морално-психологически аспекти. За Владимир Василев бе невъзможно да разбере достатъчно диалектическите позиции на Павлов и основателността на неговата критика. Така текущият, външно случайният спор между двамата отрази историческата, многолетната конфликтност между марксизма и традиционно-съзерцателната естетика, която, както и да се забулваше и да търсеше опора в живота или в художествените закони на изкуството, не загубваше нишката на своите тенденции, идеала си за незаангажирано, макар и съдържателно (както твърдеше Василев) изкуство.

Тодор Павлов бе ясен и категоричен, но редакторът на „Златорог" имаше едно предимство — той бе вещ в споровете, боравеше по-малко с отвлечени понятия и повече с пряк художествен опит. Той бе силен и в иронията, която умело използуваше там, където откриваше слабите места.

Спорът Тодор Павлов — Владимир Василев откроi ярко значението на Павлов като литературовед и философ.

Характерно е, че нашият литературен живот винаги се е съпровождал и от дискусии във философската и обществената област. Така е било по времето на Димитър Благоев и д-р Кръстев. Така е било непосредствено след Първата световна война, така беше и през 30-те години. Философията се включва в динамичния ред от фактори, които съдействуват да се изясни картината на света, да се очертаят тенденции и насоки в него. Повечето видни писатели не са се интересували от философските дискусии. Не са ги занимавали въпроси за каузалност, за социална еволюция, диктувана от обстоятелства. Важен е бил за тях процесът на личното им художествено изнамиране. Но въпреки тази тяхна автономност от философията и граж-

данско-обществената мисъл, изразходваната огромна енергия е оказвала известно влияние. Това идва и като въздействие на народностното ни развитие. Става натрупване на ценности, противодействие на фактори в духовната сфера, спор с боговете, устроили не съвсем разумно света. Често пъти специфичните философски спорове се отразяваха и пряко върху художествения живот. Такова е влиянието на Тодор Павлов през втората половина на 30-те години. Нека се спрем за малко пред неговия духовен портрет.

Тодор Павлов не е от учените, които трябва да се възвеличават, за да придобият значение, защото той сам е определил своето място. Неговата мисъл през това напрегнато време, когато критикът се движи към 60-те си години, притежава поразително широк регистър. Той вече се е изказал по въпроси и на педагогиката, и на историята и политическата икономия, и на изкуството, и на природата, изобщо на познанието. Той старателно е разработил гносеологическите проблеми, въпросите на познанието и практиката в една системна теория на отражението. Неговата гъвкава и творческа инвенция дири differentia specifica на художествения образ, съпоставен с други актове и други знакови системи на познание. Павлов преодолява традицията, унаследена от Бакалов. Той се освобождава от Плехановия социологизъм и се стреми да обясни художественото творчество като продукт на обществото и на собствените на изкуството закономерности — като „естетическа реалност“ и „особена“ субективност. Павлов пръв насочи вниманието на българското литературознание към несъгласуваността между мирогледа и художествения метод на писателя. Прякото съзерцаване на действителността може да преобрази идейното вдъхновение и даже да отмести съвсем назад субективните социално-политически възгледи. Творчеството е сложен продукт на идейни и реалистични компоненти. Вазов не е това като творец, което се излъчва от неговия мироглед. С тази си концепция Павлов в сравнение с Бакалов вижда през други аналитични очила класическата ни литература. Ставаха по-достъпни истините, по-обяснимо противоречивите автори, у които познавателните им изживявания се съпротивяват на мирогледните им идеи.

Солидните теоретически предпоставки позволиха на критика да навлезе свободно и в съвременните явления, да анализира правилно творчеството на художници, у които доминира влечението към чисто художественото или към индивидуално-психологическото. За разлика от поддаващи се на сектантство

критици-марксисти той оцени още през 30-те години голямото дело на Вазов. Павлов изтъкна положителното даже у такива съвременни нему автори като Николай Райнов и Теодор Траянов. Николай Райнов, както се знае, бе склонен към мистични тълкувания на човешкото, а Теодор Траянов бе един от водачите на символизма в българската литература. Като вземаше критически тон при оценката било на мистичните увлечения на Райнов, било на символистичната тезисност на Траянов, Павлов изтъкваше правилно онези „късове от природата", онези реални душевни състояния, които изплуваха в съзерцанията и в творчеството на тия видни писатели. Такова бе отношението му и към големите художници, за които стана дума — Владимир Димитров-Майстора, Илия Бешков, Васил Стоилов. Тодор Павлов не можа да премине през цялата наша литература и да даде оценка на всички явления. Но той създаде метод, внуши принципи за анализ, които по-вярно уточняват съотношението между положителното и отрицателното. Той даде висока оценка освен на автори, изтъквани системно от Георги Бакалов, като Христо Ботев и Христо Смирненски, но и на Яворов, и — с някои бележки — на Пенчо Славейков. Критическите и естетическите идеи на този наш критик-философ са изразени най-пълно в книгата му „Обща теория на изкуството" (1937), „На литературни и философски теми" (1938), „Поезията на Венко Марковски" (1939), „Нация и култура" (1939), „Що е изкуство" (1940), „Христо Ботев поет, критик и философ" (1940), „Георги Бакалов" (1940), „Критика и „критика", „На литературни и философски теми" (1940).

У него освен теоретическата въоръженост имаше и нещо друго. Това бе вродената му любов към изкуството, която го сродява и с естетическите „вътрешни тайни". Както у повечето от големите критици, и у Павлов бе заложено, останало недоразвито, дарованието на писателя. Това подсказват ранните му литературни опити и такива негови книги като забележителните му „Писма от затвора", писма от „преизподнята". При своята дружба с младия поет българин от Македония Венко Марковски той се е стремял и пряко да се намесва в творческия процес. Именно тези заложби помагаха на Тодор Павлов да усеща психологическите истини на изкуството и своеобразието на творческия акт. Понякога поради философски и политически съображения той изпускаше тази страна, но обикновено тя стоеше пред погледа му. Над всичко обаче — теория, усет, чувство и въображение — доминираше партийната горе-

щина на критика. Затова той пишеше освен с любов, освен с вътрешно доверие към автора, но и с мярка за идейната дистанция между творчеството на разглеждания автор и желаното. Такъв бе Тодор Павлов през втората половина на 30-те години.

Би могло да се каже, че през това време фанатичната (сектантската) категоричност и едностранност са му били чужди.

В статията си доклад за Николай Райнов вече през 1947 г. той се спира на забележителната мисъл на Горки за „мита“: „Митът — пише Горки — е измислица. Да измислиш значи да извлечеш от сбора на реално даденото неговия основен смисъл и да го въплътиш в образ: тъй получаваме реализъм. Но ако към смисъла на извлеченията от реално даденото добавим нещо домислено, нещо желано, според логиката на хипотезата става възможно с това да допълним така образа, че да получим оня романтизъм, който лежи в основата на мита и е високо полезен, че помага за възбуждане на революционно отношение към действителността — отношение, практически променящо света.“ Тъкмо тези думи на Горки, добавя Павлов, ни убеждават, че изкуството не е пасивно, механично, фотографско отражение на реалността (типичен негов речник). Че творец може да бъде само оня, който е „с ярко очертана способност да домисля, т. е. да насища произведенията си с богата романтика“ и да ни води към отношение, променящо действителността. Художник, който не достига сферата на този висок идеал, у когото липсва упорито единоборчество със съвременността, бе за Павлов посредствен автор даже и когато творчеството му има други „текстуални“ стойности.

Тодор Павлов пише твърде много за значението на красотата в изкуството. Той я разглежда като неотменима съставка на живота и оттук и на духовното изживяване на света. Красотата е идеал, красотата е етичност — следователно тя е нещо повече от форма и художествена реализация на образа. Това бе плодотворна идея и за разбиране богатството на изкуството — за разлика от формализма, от догматизма на сектантството.

Пътят на Тодор Павлов като литературен критик естествено не беше гладък. Той преминаваше през много полемики, през идейни сблъсквания и със свои, и с чужди. Тодор Павлов трябваше да воюва през 30-те години и срещу сектантството, вкоренило се в марксическото литературознание. Той трябваше да извежда литературоведческата ни мисъл до Ленин и да

руши рутината, вкоренилите се дълбоко неленински постулати. Трябваше да отблъсква атаките срещу талантливи художници, които въпреки своята честна мисъл и честни устреми не бяха в руслото на революционното изкуство. Трябваше да нанесе удара и на естетичната и интуитивистичната критика и естетика, представлявана според него от сп. „Златорог". Принципният му подход и марксическата му преданост предизвикаха гнева и на критици-комунисти, и на критици-интуитивисти. И споровете избухваха с експлозивна сила. В тях изпъкваха големите качества на полемиста, който сигурно сочеше пътя на теорията и на литературата.

ВРЪХНА ТОЧКА

През втората половина на 30-те години претърпя своеобразна еволюция проблемът за родното: провъзгласено бе едно възраждане на традициите. Многословно се изказваше за тях в творби и статии Константин Петканов. Той говори за българина като човек на духа и човек на бунта, като човек на труда и равнината и човек на хайдушките копнения и планината. Националната ни характерология се извеждаше в тези писания от ландшафта на нашите земи. По-нататък идваха идеите на Каралийчев за произхода ни, за предходниците ни славяни и прабългари. С тия идеи се търсеше едно възраждане на нацията, съпреживяване на класичната ѝ старина, продължаване на българо-славянското и трако-балканското начало.

Възвръщането към родното вещаеха и други. Това бяха творците, които страдаха от етническото разпокъсване на народа ни. За Македония през това време пишеха и некомунистът Димитър Талев, и комунистът Венко Марковски. Но основното си оставаше класовото разслоение, диктатът на борбата. Така проблемата за родното нахлуваше в революционната литература по свой особен път. Родното бе и в близкия социален кръг на живота, и в идеята за цялостната духовна връзка на народността. То звучеше особено силно у един млад и оригинално надарен класов поет, който издигна българската литература до небивала висота: Никола Йонков Вапцаров.

Вапцаров преодоля сигурно стандарта на предишното ни революционно творчество. Той търсеше опора освен в съвременната му революционна литература — от Радевски и Младен Исаев до Караславов, — но и в традицията, във фолклора, в дълбоката житейска връзка със земята и с трудовия човек. Той познаваше работника и човека на улицата. Неговата

реч зазвуча така с твърде широк диапазон: от образните слова на народнопоетичното и народноромантичното до грубия жаргон на улицата и площада, до категорично профилираната поетическа реч. Такава словесна широта бе рядко явление за цялата ни поезия.

Вапцаров имаше за учител писател като Радевски. Но за разлика от него той обнови поетичното виждане на света с нови черти, внесе в поезията и естетиката на труда в завода и естетиката на родното, възприето в неговите конкретни национални аспекти. Той възобнови психологизма в поезията благодарение на онова, което бе получил от Яворов, и стана модерен следовник на Ботевата традиция. Вапцаров съзерцаваше тишината на планината, нарушавана от свирене на багера. Той беше поет на града, вдъхнал атмосферата на завода. Той познаваше човека, за когото пишеше. И затова у него бе органично и естествено приобщаването към родното.

В началото на 20-те години с творчеството на Разцветников, Фурнаджиев, а след това и на Багряна, отрекли абстрактността на символизма, възприели конкретността като поетичен лозунг, бе възстановено единството между творец и земя, творец и народ. Народ от черноземa (у Багряна от фолклора), от нивите, планините и полетата. В пролетарско-революционната литература обаче нерядко доминираше поглъщането на художника от общите идеи и откъсването му от прякото природно и човешко битие. Вапцаров съедини разкъсаната връзка. Този поет, работник и партиен деец, спаси литературата, предназначена за трудови хора, от едностранност. За него родината не бе понятие — тя бе съзерцавана и съпреживявана реалност. Идеологическата му устременост произтичаше едновременно и от прякото му участие в революционната борба, и от дълбоко съкровеното му отношение към цялостното ни народно битие. Затова Вапцаров сломи поетическата абстрактност, бе враг на тезисността, той бе земен и конкретен, свързан с труда на града, и със земята ни — като българин, роден в югозападните й предели. Той бе пролетарски поет, чиито хоризонти бяха български и чиито прометеевски дух бе откърмен изцяло от традициите на нашата родина. Той достигна поетичните върхове на Ботев, на Яворов, на Смирненски. У него избухна сякаш народностната виталност на нашите класици. Поезията на работника революционер като поезия на българската земя бе велик синтез, скок напред.

Но и в останалата ни литература се забелязваха аналогични процеси. Започнал бе своята широка поетическа изява

Венко Марковски, който също като Вапцаров бе роден в югозападни земи. Родното придоби подчертано ясни аспекти и в романа „Снаха“ (1940) на Караславов. В творбата, която тълкува частнособственическия конфликт, зазвучаха дълбоки фолклорни струи. До такава степен бе напълно изявена душевността на хората, че в създаденото сега се преливаха черти и морални стойности от предишни епохи.

През втората половина на 30-те години проблемът за народностната ни характерология бе предмет и на специално народоведско изследване. И то бе извършено от обществоведи-марксисти, които поради специфичните условия заговориха от страниците на пробуржоазното списание „Философски преглед“. В това списание се появиха статиите на Иван Хаджийски върху нашата народностна характерология.[1]

Всичко това подготви „Пиринска песен“ на Вапцаров, стиховете за родината, изпълнени с народностни елементи, с народностна поетичност в пейзаж, нравствени представи, ритъм и лексика. Литературното развитие вървеше напред не само като тематично новаторство, като откривателство на психологията на революционера и работника, но и като характерология на българина. Създаваха се нови, широки мостове за връзки на настоящето със създаденото в миналото, преобразено в сега кипящия енергичен процес.

Вапцаров се постара да подкрепи новата ориентация и с критическо заангажиране. Той редактира за кратко време свой вестник — „Литературен критик“. Малко вестниче, неугледно външно издание, което обаче има своето значение в литературния живот, тъй като бе опит да се заговори за новото. Времето обаче бе нетърпеливо, бременно с конфликтни събития. Дойде 22 юни 1941 г. и настъпи следващият нелегален период за българската революционна литература, когато тя трябваше да живее и да се развива в концентрационните лагери, в затворите, в партизанските отряди из планините на България.

[1] Проф. Михалчев, редакторът на „Философски преглед“, започнал някога чрез полемика с марксизма, направил много за пропагандиране на ремекянството като една от разновидностите на идеалистическата философия, възприе и утвърди през 30-те години принципите на историческия материализъм. Той писа „Върху стила на живота в Съветска Русия“, „Философски преглед“, г. VIII, кн. 4, 1936. Той поведе открита борба против расизма, като прицелна точка му бе немският, хитлеристки расизъм — и „Расата като критерий на истината“, „Философски преглед“, г. X, кн. 3, 1938 и „Расизмът като философско-историческа теория“, „Философски преглед“, г. X, кн. 4, 1938. Той даде път във „Философски преглед“ и за първите марксически народоведски изследвания.

НА РЪБА НА ДВЕ ЕПОХИ

ОТ МРАКА КЪМ СВЕТЛИНАТА

С нахлуването на немските фашистки армии в Съветския съюз рязко се смрази климатът и на българската литература. В страната се настаниха отново жестоко потисничество и реакция. Повечето писатели-комунисти бяха проводени от полицията далече на юг, в сурови концентрационни лагери — в „Еникьой", а след това и в „Гонда вода". Не излизаше легално никакво ляво издание. Настъпваше бързо онази черна средновековна нощ, която немският фашизъм обещаваше на цяла Европа, на света като тържество на „нов ред".

Но вътрешнополитическото положение у нас съвсем не беше благоприятно за господството на този желан и от българската буржоазия „нов ред". И българските политици, боядисали щандартите си с кафявия цвят на фашизма, и династията се бяха откъснали съвсем от народа. Влиянието на комунистическата партия бе широко — и сред младежта, и сред обикновените трудови хора. При тази обстановка волята за борба и съпротива срещу насилниците и завоевателите избликваше непрекъснато с небивала сила. Сложи се началото на голямо партизанско движение. Започнаха саботажни акции. Организираше се всестранната съпротива — и срещу врага отвътре, и срещу врага, дошъл отвън. Борбата кипеше във всяко ъгълче на изстрадалата ни земя и приемаше неумолимо нееднакви форми: от устната пропаганда, която всяваше вяра в победата на Червената армия и разпалваше прорусофилски чувства, до рисковано трудните, но самоотвержени акции на партизани и саботажници.

През тези драматични и кървави години революционната литература се твореше вече не в познатите писателски мансарди, а в затвори и концентрационни лагери или в партизански заслони из планините. На нейните създатели сега липсваха и най-елементарни условия за художествено творчество. Липсваха книги. Нямаше традиционни разговори за литера-

турни стойности, за идейност и художественост (известни условия за дискусии съществуваха в концентрационните лагери, и то докато концлагеристите не се изпращаха на физическа работа). Но борческото поетическо слово се раждаше спонтанно. То носеше в себе си тъкмо идеята за борба, която искаха да загасят, тъкмо волята за победа, ентусиазма на онези, които бяха вече в редиците на партизанските чети или в нелегалните политически организации.

В лагера „Гонда вода" бяха интернирани Тодор Павлов, Младен Исаев, Венко Марковски, Крум Пенев, Марко Марчевски, Лозан Стрелков, Арманд Барух, Васил Воденичарски. . . Там по спомени на заточените се е създал негласно литературен кръжок, чиято душа е бил Тодор Павлов, най-авторитетният сред изброените видни творци. В условията на лагерния живот Венко Марковски написа своята поема „Орлицата", Младен Исаев — някои от ярките си революционни стихотворения, поместени по-късно в стихосбирката „Огъня" (1946), Арманд Барух се зае да превежда „Война и мир" на Толстой.

Драматична е биографията на заточеника в „Гонда вода" Венко Марковски. Преселил се от Скопие в София заедно със семейството си, той още през 30-те години насочва таланта си към революционно творчество. Тогава между него и Тодор Павлов, роден също в Македония (Щип), се създава трайна дружба. Тодор Павлов чувствува отблизо творчеството на Марковски и по спомени на двамата в концентрационния лагер „Гонда вода" до късно нощем те престояват над ръкописите на писателя. Марковски пише на литературен български език и на македонски диалект. Но независимо от особеностите на езика в творчеството му пулсират все чувствата на революционера комунист, убеден в очакваната победа и във великата правда на народа. В поезията му преобладава беззаветна обич към родната му земя, която се тъпче от ботуша на кралски жандарми, а по-късно от немски окупатори. Любовта към нея е засвидетелствувана многократно. В поемата „Чудна е Македония", издадена през 1940 г., четем:

Чудна е Македония!
Кочански ориз набабрел,
Гевгели вие кожурци,
Вардарка рони класови,
тиквешка лоза до земля.

Летница в Охрид извира,
афион Велес насекол,
ф Тетово тежат ябока,
тутун я Драма покрива,
бубак[1] низ Серско белее!

И по-нататък:

Намини — помини селски колиби,
запри се, послушай гори — гории,
зазборуй, разпращай Бигла планина,
надзри го, види го, старо Крушево,
града ти разгорел кърваф Илинден.

Тази обич и това въодушевление от предишни и от сегашни борби напират и в други книги на Марковски, издадени преди и през Втората световна война: „Народни бигори", „Огинот", „Лулкина песна", „Луня", „Илинден". В тях се усеща силата на дълбоката народностна традиция, която идва от патриотичното творчество на Константин Миладинов и на Райко Жинзифов. В здравото народностно самоосъзнаване са се врязали сега идеите на поета комунист.

И в концентрационния лагер Марковски продължава да пише със сърце, което е отдадено на поробената българска земя, като мисълта му гони все пределите на бъдещето — пределите на комунизма и на общочовешкото щастие. В едно от стихотворенията си, онасловено „Писмо до другарката", Марковски е изказал с интимна непосредност и интернационалните си чувства, които са го обсебвали в лагерната обстановка:

Дружке моя, моя първа радост,
не жалея свойта младост, дружке,
но ми камък на сърцето паднал
като тежка дрямка в нощ хайдушка.

. . . . . .

Дружке моя, лагер ме притиска,
твойта младост враг покосва, дружке,
жал жалея, мъст в сърце ми плиска,
че не мога в бой да литна с пушка!

[1] Памук.

Тук зловещо стене Места тиха,
там страната мрак потиска черен,
но край Волга тътне мощен вихър
и настъпват моите братя верни.

Мисълта за верните братя от Севера — това бе традицията на Смирненски в нашата поезия. И Марковски като Смирненски през интимните си горчивини иска да е рамо до рамо с тях. Копнежът по другарката прераства в ботевско вричане на борбата. Жаждата на поета да види невръстната си мъжка рожба в люлката се сплита с желанието му свободно, с жертвена всеотдайност да „литне" срещу врага. Лириката на Марковски не само идейно е в стила на големите Ботеви традиции, но тя има и фолклорна подоснова като нея.

Младият вдъхновен поет, революционер и патриот притежава изключително силен и дързък дух. Той не бе смазан не само от изпитанията в лагера „Гонда вода", а и от всичко онова, което трябваше да изживее по-късно.

За поемата „Орлицата", която Венко Марковски създава в лагера и която се подготвя за изнасяне навън (с псевдоним Спартак), Тодор Павлов написва обширен предговор. В него той изтъква достойнствата и на поета, и на революционното му произведение,[1] анализира подробно идейните и художествени особености на творбата.

Не може да не отбележим, че в споменатия предговор Тодор Павлов, като изброява имена на революционни писатели-комунисти, не включва между тях Никола Вапцаров. Големият поет още не бе опознат и не бе получил заслуженото си признание.

В стихосбирката си „Огъня" (1946) Младен Исаев включи свои стихотворения, писани в концентрационния лагер и озаглавени „Концлагери". Младен Исаев е бил интерниран в лагера „Еникьой", след това в „Гонда вода", а после и в лагера „Кирик", тъй че преминава през всички грозни концлагери и „чистилища". Първото стихотворение от своя цикъл сякаш в някакъв негласен спор с неопределени опоненти той посвещава тъкмо на Вапцаров:

Къде е нашето разбито ято?
Другарите разстреляни лежат сега.

[1] Този предговор бе напечатан по-късно, след Девети септември, във в. „Литературен фронт".

А ние — в плен. И шиба кървав вятър
от спомени и болка и тъга,

Минават дни ,минават тежки нощи
в студена пустош и жесток каторжен труд.

Ужасът пълзи в кръвта ни още,
и ужасът крещи с гласа на луд.

Понякога в съня ни полетява
като другар простреляи тежък смърч,
простенва вик — кошмарът зъл ни дави
с дъха на минала жестока смърт.

Макар и малко тежко тромав на места, този цикъл на Младен Исаев е отразил най-добре, психологически най-дълбоко преживяното в лагера. В чувствата на поета се борят противостоящи сили — като в живота — страшната задуха на затвора и жаждата за въздух и за свобода. Протестното изживяване прелива понякога в нежен лиричен копнеж. В стиховете се чува и протестен вик срещу онця писатели, които не разбират времето си, не се вслушват в неговите повели и продължават да пишат сладникава и откъсната от живота поезия. Ето вълнуващия лиричен израз на тия поетови изживявания:

Тая нощ над лагера смразяващ дъжд вали
и барабани по пелерината на часовоя.
Аз не мога да заспя. Загледан в тъмнините зли,
мисля си за вас, поети и познати мои.

Де сте вие? Пак ли пишете неземни стихове
за луната и за нежните ресници на любимата —
в тия времена, когато духат черни ветрове,
прясна кръв дими, скриптят бесилки над родината?

В поезията на Младен Исаев се промъква непрекъснато здравата светлинка на надеждата. Той не достига до песимизъм, до отчаяние. Негова опора сега са сегашните борби на народа. Те не пресекват. А от Изток ще дойде радостната вест, оттам ще изгрее зората на човечеството. Ще отминат изпитанията, ще утихне бурята на войната и над земята ще грейнат лъчите на нов свят, жадуван и виждан съвсем конкретно в мечтите. Обобщена мисъл и предметност се събират

в лириката на Младен Исаев. Тя се ражда от преки срещи с пейзажа, кълни от впечатления за околното, предметното. Това тъкмо е допринесло в нея да се изреже плътно образът на лагерния живот. Редуват се картини, които пряко говорят за лагерното битие.

Тези прогресивни писатели, които оставаха на „свобода", трябваше грижливо да се съобразяват с безцеремонната цензура и с полицейската обстановка. Някои от тях, като Георги Караславов, почти нищо не напечатаха през тия години. Други, като Христо Радевски, пишеха творби за деца. Радевски издаде детската сбирка „Наопаки" (1943).

Времето се измерва и с онова, което се създаваше в затвора или непосредствено преди разстрел. Поезията, която сега ни омагьосва с дързост, с нежност, с пределна психологическа натовареност и с красота — „Прощално", „Борбата е безмилостно жестока" на Вапцаров, — беше писана тъкмо на ръба на живота. Големият поет на епохата с обявяването на войната се включи веднага в активна нелегална работа като член на Специалната военна комисия при Централния комитет на партията. Той е пръв помощник на ръководителя на тая комисия Цвятко Радойнов. Съдено му е обаче да отдаде и силите, и ентусиазма си за непродължително време. Когато най-трескаво е заангажиран в събиране и укриване на оръжие, той е задържан от полицията (5 март 1942). Започват жестоки инквизиции, които завършват със съдебен процес. Изладена е смъртна присъда на 23 юли 1942 г. и въпреки молбите и ходатайствата на близките му за помилване Вапцаров бива разстрелян. Това става доста преди победата при Сталинград. Поетът загива в тежка психологическа обстановка, при най-свиреп терор, сред потиснати надежди за победа над немския фашизъм. Но и при тези условия той запази непокътнати и борческото си чувство, и своята преданост към комунизма. В предсмъртното си стихотворение преповтори великата Ботева изповед за вярност към народа:

Борбата е безмилостно жестока.
Борбата, както казват, е епична.
Аз паднах. Друг ще ме смени и. . . толкоз.
Какво тук значи някаква си личност!

Разстрел, и след разстрела — червей.
Това е толкоз просто и логично.
Но в бурята ще бъдем пак със тебе,
народе мой, защото те обичахме!

Това кратко стихотворение е синтез на преживяното през най-тежки и най-съдбовни години в историята на страната ни. То предава с кристална яснота една човешка изповед за вярност докрай. Стихотворенията „Борбата е безмилостно жестока“ и „Прощално“, посветено на жената на Вапцаров, са върхове на революционната ни лирика. Винаги творчеството на Вапцаров се е раждало в жив отклик на действителността, но сега то бе изпълнено с духовната атмосфера и конфликтността на най-напрегнатото време. При цялата трескавост на чувствата то се ражда със съвършена красота и прозрачност на езика, с вълшебно единство на хиперболи и реалност. Такива са художествените черти и на тези две стихотворения, написани в мрачни и задъхани дни и нощи, когато поетът бе безпомощен, притиснат под обагрените с кръвта му лапи на врага.

Особена емоционалност излъчва и онова, което се твореше в планините и в партизанските отряди. Тук се изявяваха понякога доста несръчни млади автори, ново литературно поколение, което не можа да се доосъществи, тъй като не му достигна време за литературна школовка и за набиране на култура. Повечето от тези талантливи поети бяха скоро покосени от смъртта и оставиха от себе си само едно обещание за възможно литературно дело. Между тях са Цветан Спасов, Христо Кърпачев, Иван Нивянин, Атанас Манчев, Васил Воденичарски, Кирил Маджаров, Найден Георгиев, Тончо Стаевски, Марко Ангелов и др. Някои от тях бяха публикували свои творби, други се почувствуваха като поети при условията на борбата.

Ето кратки данни за това поколение, загинало с трагична героика. Цветан Спасов изявява поетически наклонности още като ученик и студент в Юридическия факултет. Сътрудничил е със стихове, статии и хумористични произведения в плевенския вестник „Студенец“, „Светлоструй“ и в „Литературни новини“. През 1942 г. е осъден на смърт задочно за комунистическа дейност сред войниците от Плевенския гарнизон. Загива през 1944 г. като партизанин. Както Вапцаров очаква пролетта, така и Цветан Спасов очаква настъпването на „утрин румена“, която ще пристъпи млада, трепетна, весела и ще разпръсне с дъха си мъглите, ще оживи пустите градини, ще разтвори за живот гърдите на хората. В оптимистичния цикъл „Песни за моето щастие“ той с одаистична приповдигнатост изповядва:

Аз обичам безумно земята си
и народа си беден обичам,
мойта младост и вяра, и сили
без преструвка им гордо обричам.

Младостта ми изгрява сред времето,
младостта ми кипи като лава,
мисълта ми преброжда навсякъде.
и сърцето си щедро раздавам.

И Цветан Спасов действително отдаде себе си в битката за народна свобода. Той не доизживя младостта си, както и другите му връстници. Той загива, както бе мечтал — „под великото знаме на правдата".

Цветан Спасов живя 25 години, а Христо Кърпачев — само 22. И Кърпачев като Спасов вярва оптимистично в близкото победно бъдеще. В стихотворението си „Другари" той пише:

Под нас реката с грохот разрушава
оковите на тежки ледове,
а слънцето през облак поздравява
напъпилите вече цветове.

Потънали в народната тревога,
на калната земя лежим
и на живота с логиката строга
размирни планове кроим.

Това са планове за извоюване на победата. Планове, изпълнени с вяра, че пъпките скоро ще разцъфнат, че пролетта ще дойде на земята, че неизбежно слънцето ще разруши тежките ледове, оковали всичко. Христо Кърпачев написа марша на ловешките партизани. Той се пя не само по време на борбите, а и след народното освобождение — като химн на вдъхновената преданост към комунизма и като израз на патриотичен идеал. Колко възторг, колко въодушевление бликат още от първите слова на този марш:

Земята на Ботев и Левски
отново е робска земя.
Балканът хайдушките песни
отново размирно запя.

Кой люби народа поробен
и пази завета велик —
на Левски завета бунтовен, —
при нас нека дойде войник.

От портрета на Христо Кърпачев ви гледа ведро и усмихнато лице. Той е знаел за какво живее и за какво умира. В неговата личност има нещо логически строго и ясно и същевременно емоционално приповдигнато. Стихът му е точен и предметен, изпълнен с богато мисловно съдържание. Въпреки цялата си изнежена чувствителност Кърпачев бе мъжествен беззаветно. И той си служи като Цветан Спасов главно с въодушевно слово, използува предимно маршовата стъпка в поезията, резкия, отсечен език. Донякъде такъв характер, с някои индивидуални отсенки, имат стихотворенията и на Атанас Манчев, и на Иван Нивянин. Атанас Манчев, загинал през 1944 г., също пише маршови, боеви песни, изпълнени с призивност и вяра:

Шумете разлюшнати ниви,
ликувай безбрежно поле;
сред вашата шир златогрива
разтворих аз млади криле.

Знам, първата жертва ще падна
всред вас, мои родни поля!
Но сепнати в тежка отрада,
ще трепнат далечни села.

Гази жертвоготовност, това предчувствие за близкия край у тези недоизживели живота си младежи бе характерен белег на партизанската поезия. Иван Нивянин, убит през май 1944 г., за разлика от Манчев бе повече психологичен, поезията му е изпълнена с повече носталгия по родния дом. Но и той носеше в себе си бодро все характерното предчувствие за съдбовна неизбежност. Ето неговото вдъхновено и трагично видение:

За мен другарите ще страдат,
ще ме накичат със венци;
на почит ще стои отряда —
ще бдят един след друг бойци.

Самичка мама ще узнае,
сиротна в бедната ни къща —

на сън вретено ще мотае
и нишката му ще се скъса. . .

Нивянин, предчувствувал смъртта си, е мислил как ще трепне в решителния миг майчиното сърце, което след това цял живот ще скърби. Това тъжно и героично предчувствие на партизанина от отряда „Гаврил Генов" се сбъдна.

Талантлив и обещаващ поет бе студентът по право, печатарският работник Кирил Маджаров. Всеки, който го е познавал, пази у себе си най-топъл спомен за този прекрасен и предан другар. Неговият талант не успя да разцъфне, защото Маджаров загина още по-млад, едва 20-годишен — през август 1944 г. Ето какъв особен чар и каква обобщаваща мисъл носеше младата му поезия — в стихотворението „Недовършено", писано през март 1944 г., той, едва започналият живота си, казва:

Животът ми е низ от тревоги —
открита лодка в развълнуван океан —
и питам се — дали ще мога
да стигна до брега желан?

Ако Яворов, Димчо Дебелянов или Гео Милев бяха загинали на 20-годишна възраст, след като са писали стихове като горните, бихме ли могли да гадаем каква щеше да е литературната им биография и какво щяха да създадат. Трудно е да кажем какво щеше да остави в българската поезия и Кирил Маджаров, ако бе живял повече, да кажем, поне още 10 или 15 години. Но палачите и убийците не са и помислили, че покосяват художествени дарования. Тяхната ръка не е трепнала и когато са убивали и други талантливи младежи, например Васил Воденичарски или Марко Ангелов, или Тончо Стаевски, или когото и да било от отдалите се едновременно и на революцията, и на литературата и направили от революцията поезия на своя кратък и искрометен живот.

Най-големият поет, когото създаде партизанското движение, бе Веселин Андреев. Той възпя в самата борба борбата. В стиховете му изпъква, обрисуван плътно, духовният облик на хората, тръгнали по партизанските пътеки, бродили из планините и жертвували изцяло родния дом и близките си. В лириката му са отразени тяхното величие и героизъм, нечовешката им понякога болка по скъпите хора, останали там

долу в плен на фашизма! В поезията на Веселин Андреев има повече художествена пълнота. Тя не е напоена само с ентусиазъм, тя художествено възсъздава обстановката. Поетът рисува с великолепни свежи бои планинския пейзаж и зимната заснежена планина. Така той ни пренася в самата предметна действителност. Неговото око е точно, поетичните му образи са богати едновременно и с емоционалното възхищение от красотата, и с релефността на физическия свят. Това се осезава убедително в творби като „Хайдушки нощи", „На Вежен", „Зимни приказки". Чудото на красивата заснежена планина, пробудена в полуслънчевия ден, е предадено прекрасно с образността на зимната приказка. Ето:

Кой нощес е везал
с дребнозърнест звезден сняг —
в кичури бухлати чезне
вчера голият клонак.

Или:

Слънцето с разплавен блясък
по върховете гори,
в синкаво-мъгливи краски
сенчестият дол е скрит.

Или:

Птичка разлюлява клонка,
сребърен прашец струи. . .
„Ех, родино — ще пророниm, —
хубава земя си ти!"

Това са картини на зимата, изписани с импресионистична свежест. Усещаме сякаш свежия дъх на снега, виждаме като че ли богатството на осветените от слънцето бои и се опиваме заедно с автора от красотата — чудо на природата. Веселин Андреев обикновено е слагал под стихотворенията си дата и е означавал мястото, където творбите са написани. Това място обикновено реално е оживяло в произведенията.

Да, по хребетите на Балкана, както и в концентрационните лагери, се твореше. При това лирическият жанр бе с широк регистър: от интимната песен до лироепичното превъплъщаване в света на другите; от изповедта до марша, предназначен да вдъхновява бойците. Особено настойчиво избли-

ваше маршовата песен. „Партизански марш“ и „Марш на чавдарци и бенковци“ на Веселин Андреев бе близо по техника и стил до „Марш на ловешките партизани“ на Христо Кърпачев. Припомнете си марша на Кърпачев и го сравнете с долуцитираните стихове на Веселин Андреев:

По села и по балкани,
вред по родната страна,
ний, народни партизани,
пак развяхме знамена.

Кърпачев е написал своя марш през 1943 г., а Веселин Андреев през 1944 г. Кърпачев обхваща в широко обобщение настоящето и миналото (земята на Ботев и Левски, Балканът, който е запял размирно хайдушка песен), а Веселин Андреев в едно малко по-късно време говори за Отечествения фронт и за близка вече свобода.

Цялата тази многообразна поезия е придобивала първоначално известност само сред първите си слушатели на планинските рецитаторски изпълнения. Но по-късно тя получава своя траен живот, тъй като достига до широк кръг читатели и влиза в националния фонд на литературата ни. В нея са отразени чувствата на рода, историята ни, надежди и болки от лично естество, родени сред красотата и величавата мощ на борбата. Тя, макар и слаба понякога художествено, напомня за героиката на Ботев, за подвижничеството на апостола Левски. Между двете далечни исторически времена е хвърлен мост — чрез малко по обем, но важно по значение поетическо творчество, създавано при особени условия в планината или в затвора, когато наоколо се е вълнувало народното море.

При жестоките, често пъти гибелни схватки с врага се утвърди и един особен жанр, чиито автори нямаха съзнание за литературна професионалност, нито бяха възпитани от литературни школи. Обикновени хора, редови бойци, достигаха до равнището на поезията чрез епистолярния жанр. Писмата, пращани от затворите, преди разстрелите, и изобщо всички бележници и откровения от този род придобиват с емоционалната си приповдигнатост стойност и на поетически документи. Те говорят с публицистична и поетическа убедителност за големия дух на борците, които преди смъртта си или в самия смъртен час са изразявали вълнуващите ги чувства. Някои от тези своеобразни поетични документи са строги и делови в съдържанието и във формата си. Найден Георгиев пише до

другарите си от Софийския централен затвор през септември 1942 г., преди да го обесят:

„Другари,

Колкото можах, борих се с мръсното фашистко правителство както вън, така и в казармата. Но за зла участ бяхме предадени от провокатора Узунов, кандидат-подпоручик от с. Дивдядово, Шуменско. Жалко е, другари, че не можах да умра с моите славни войници в бой с мръсния враг, полезен за решителния удар, за унищожаването на агонизиращия фашизъм, а да увисна на бесилката, без борба, но, от друга страна, се гордея, че си изпълних честно дълга, и. . . зная, че моите братя без всякаква милост ще отмъстят на подлия враг."

Тук два пъти се мярка думата „мръсно". После идват веднъж думата „полезен" и веднъж думата „честно" като антиподи на „мръсно". Тези противостоящи слова носят в себе си действителността. Те сочат категорично онова, което е стояло отвъд и отсам барикадата.

Други автори на писма весело се шегуват със себе си преди смъртта. Удивително е писмото на Атанас Романов до близките му, писано през юли 1942 г. в Софийския централен затвор непосредствено преди произнасянето и изпълнението на смъртната му присъда. В него четем:

„Здравейте,

Редко се сещам за писане. . ., трябва и настоящото писмо да броите като някаква рядкост.

Днес преди обяд съдът не заседава, та сме свободни и сме го ударили на писане. Току-що писах на вуйна. Едва тия дни научих, че вуйчо се е поминал преди месец и половина. Чувствувам се задължен да изкажа съболезнованията си, като по такъв начин косвено я подсетих след някоя друга седмица да стори същото относно нашего брата. . .

Пиша ви на розова хартия не случайно, а нарочно. Колкото и да е черна обстановката и бъдещите перспективи да са съвсем нерозови лично по отношение на мен, то, изразени в розова книжка, ще разведрят самата тая обстановка в розова светлина."

Атанас Романов е бил младеж с весел характер. Този човек не е издал никого от другарите си, претърпял е твърдо всички мъчения и е имал сили да се шегува със себе си ве-

село и достойно току преди самата смърт.

В тези психологически и поетични документи на епохата се натъкваме на нещо напълно в духа на това време — моралната издръжливост. Иван Христов (Зъбчето) пише до родителите и братята си от Софийския централен затвор през февруари 1943 г. пак преди да бъде разстрелян на гарнизонното стрелбище:

Мили родители и братя,

Най-после ми прочетоха присъдата. Тя както за вас, така и за мен не е изненада. Нима можеш да очакваш милосърдие от кървавия фашизъм? Нима може да се очаква пощада от тези, които разплакаха толкова майки и деца? Не! Никога! А нима ние двамата с Иван Сергеев не паднахме жертви против този разсвирепял се и потънал в човешка кръв фашизъм?

Затова загиваме, защото не очаквахме и не очакваме никакво милосърдие от тях. Главата горе, мили родители и братя! Аз като истински син на моята класа и народа изпълних дълга си. Със сетни сили се борих против този ненаситен звяр и сега с най-голямо спокойствие и чиста съвест се прощавам с вас и живота, моя скромен живот, който поднесох в жертва на всички потиснати."

Този епистолярен жанр, развит при продиктувалите го условия, е неизследван в нашата историография. А в него има неподозирани морални дълбочини. В него е отразен многоликият ни *национален характер,* изявявал се пълно през онези драматични и трагични дни на героизъм и жертвеност. И това му придава и литературна стойност.

Нека припомня, че в нашата литература се налага едно оригинално явление. Читателят възприема някои исторически мемоари или даже някои научни и изследователски произведения като художествена проза тъкмо защото в тях са представени националният ни характер и народностната ни духовна битност: например „Строителите на съвременна България" на Симеон Радев или научните студии на Иван Хаджийски върху бита и душевността на нашия народ. Тези произведения отчасти прехождат в художествената литература и се вграждат в нейния фонд и поради това, че са написани с образно мислене и с образно слово. Такава естетическа четивност получават днес и много от пръснатите из архивите писма-изповеди. Без да са художествена литература, те се вреждат в общия литературен фонд на създаденото през 1941—1944 г.

Бурните епохи раждат и свои оригинални изливи. В писмата изповеди, за които става дума, звучи често поетичен глас, долавя се интимна лирична изповедност и горда, стигаща до патетика философска размисъл. Словото е просто, но все пак приповдигнато. Често пъти то е силно експресивно. Епистолярният жанр от 1941—1944 г. извиква освен исторически интерес, но и емоционални вълнения, защото напомня внушенията на голямата епистолярна проза. През интимната изразност на словото преминават морални въпроси, които разтърсват духа. Много писма са богати с обобщения. Авторите им използуват и типични художествени похвати или иронизират врага и съдбата си. Двадесет и една годишният Тончо Хубенов, имал три смъртни присъди, преди разстрелването казва в едно писмо на приятелката си:

„Само на този процес бях накрая, но прокурорът ме сложи напред. Вярвам, са ти казвали как ме защити моят адвокат, с една дума, мътна работа. Абсолютно нищо не е в състояние да ме спаси от въжето (куршума). Това, разбира се, не е страшно да умреш, страшно е да не си живял, а аз живях активно. Сега, когато всички козове са проиграни, когато съзнанието, така да се каже, се изпразни, когато за нищо не мислиш, защото няма бъдеще, има само минало, но когато си хвърлил поглед към това минало, към условията, при които бяхме поставени, се оказва, че много малко хора могат да живеят нашия живот."

Долавяте мащабност, величие на духа, наченки в размисъла и иронията на художествен стил. Този смел младеж, превърнал революцията в съдба, не съжалява себе си и пред близката смърт.

През тежките години (1941—1944) е излязло едно единствено литературно издание на писателите комунисти: вестник „Патриот". Това литературно издание естествено е нелегално. То се печата отначало на пишеща машина, а по-късно започва да излиза на шепирограф. Вестникът се редактира от Крум Кюлявков и Лозан Стрелков с помощта на Иван Мартинов и Андрей Гуляшки, които го разпространяват. В своите спомени Крум Кюлявков нарича вестник „Патриот" „списание". В него според Кюлявков са поместени материали от Богомил Райнов, Младен Исаев, Лозан Стрелков, Иван Мартинов, Андрей Гуляшки, Орлин Василев и др. Може да си представим сега колко незначително е било влиянието на това нелегално „списание", което се е пишело на пишеща машина и се е разнасяло при най-неблагоприятни обстоятелства в няколко де-

сетки екземпляра. Но и това е имало своето значение. То е говорело за духа на българския прогресивен писател, то е продължавало великата традиция на „Ново време", на „Червен смях" и „Наковалня", на „РЛФ" и „Кормило". И тъкмо в това е и историческото му значение. То е било една малка камбана на будната мисъл, един смел зов за борба на българския писател. То е предшествувало цялата огромна литература, която трябваше да се развива по-късно, в годините на свободата.

КРАЯТ НА ЕДНА ЕРА И НАЧАЛОТО НА ДРУГА

През септември 1944 г. се завърши една ера от историята на България, една ера от историята и на българската литература. Художественото слово у нас се е раждало в тясна зависимост от надеждите и развоя на народа ни. Класическото и общочовешкото в литературните изображения е зависело и от преките „ръкопашни" боеве, които са се водели за напредъка. В този смисъл отминалата ера е имала свои върхови постижения, свои падини и долини, а нейният панорамен изглед е бил изключително разнообразен.

Напрежението в народното битие и духовните търсения в миналото са тласкали художественото творчество към бърз ход. То се е разгръщало обикновено като отрицание на вчерашното, като вяра в новото, намереното сега, в момента. Затова и нашата духовна култура е била в непрекъснат процес на разместване на пластовете, на отхвърляне и съзиждане. Отричани са били едни идеали и горещо са били прокламирани други. Отричани са били едни форми и похвати и са били бързо сътворявани нови. В динамични процеси са се сплитали две основни начала: гражданско-историческото битие на народа ни, влияело върху съдържанието на културата, и духовният стремеж на творческата интелигенция да достигне нови художествени върхове, да се преизрази в идеи и форми. Характерна е била всемъчителната жажда да се подтиква процесът напред преди и след Освобождението, в началото на века, след Първата световна война и по-късно с духовните подвизи на литературата от 20-те и 30-те години. Но всичко това отмина.

През септември 1944 г. се затвори една страница и се откри нова, още чиста и ненаписана, обещаваща да се изпълни с мислите и вълненията на свободния човек, с истините за не-

говия живот. Начеваше се ерата на социалистическото общество и това само по себе си бе едно обещание за необхватното бъдеще на литературата ни.

Изменилата се обстановка в битието на народа не можеше да не предизвика сериозни промени и в художественото творчество. Станалата революция повлия върху новата функция на човешкия персонаж в литературните творби. Той е и друг, различен от познатия в миналото, и е задължен да поставя сегашните въпроси относно морала и човешкото поведение. Идеята да се преустрои обществото бе главната предпоставка за това ново „задължение" на персонажа в литературните произведения.

Реалността променя и сюжетите. Действието като критика бе заменено с действието като съзидание. Така възникна цялостната нова оригинална функция на художествената ни литература. Преустройството в обстановката и личните търсения вървят паралелно. Художествената литература се откъсна от довчерашната си традиция, тя навлиза сега в съзнанието на читателя с нови разбирания за обществото. Тъкмо това бе и началото на епохалното в нейното развитие. Тя не можеше да не бъде новаторска, с оригинално лице и с тенденция да създаде своя традиция, и приемаща и отричаща традициите на миналото. Невъзможно беше сега да битуват спокойно литературни навици, създавани преди, при друга обстановка. Възникваше особено напрежение, опозиция даже на себе си, тъй като старите стойности се обезценяваха дори преднамерено от стремежа да се създават нови. Това бе донякъде обективният закон на времето, логиката на настъплението напред, в борбата за бъдещето. Дешифрираха се съвременни естетически съдържания, подтикващи към оригинално артистично превъплъщаване. Знание и подготовка за достигане на големи успехи още нямаше. Оперираше се с опита, който носеха революционните партийни писатели, и образеца на съветските творци, откриватели на социалистическата действителност. Но настоящето се диктуваше и от самия живот. Перспективата бе грандиозна, а класовата и теоретическата борба за нея твърде изострена.

Новото имаше и своя привлекателност, свой блясък и свой неизбежен радикализъм. Това тъкмо създаваше и неравностите в изкачванията и слизанията по историческия литературен път. Твореше се литературен епос, епос, който имаше и грандиозно величие, и всекидневие, свои мъчителни и трудни битки, изпълващи със съдържание текущото. Така именно се

налагаше онова, което наричаме генерално преобразование, революция в културата, развой на *най-новата* ни литература, създавана вече заедно с дейното съзидание на демократично и социалистическо общество. Времето и животът правеха проверка на истинността на нашите възгледи и на намеренията ни. Тази проверка засягаше и идеологическите постулати, и естетическата издържаност, радикализма на формите. И трябва да кажем, че процесите, мъчителни, сложни, многообразни, реализираха неотразимо новото, революционното, което вече бе започнало в живота. Но нека наченем сказанието за това протекло трудно време отначало.

ТРУДНОСТИТЕ НА СВОБОДАТА

НАЧАЛОТО

От мрака на миналото народът и литературата ни излязоха на светлина — светлината на свободата.

Промяната, дълго подготвяна, дойде сякаш изведнъж. Слязоха от лесовете и старите хайдушки балкани партизаните, накичени с диви цветя. Премина през селата и градовете Червената армия. В народното съзнание се извършиха магически промени. На неговия екран се появиха съвсем нови образи, чувства, идеи. Заличени бяха оттам страхът и ужасът от бичовете на черните капитани. Стопиха се сенките на утринните бесилки. Затрептяха светлинките на въодушевлението, зашумяха широката народна вълна и народна воля за свобода. Тръгнаха за фронта организирано първите ешелони с бойци. Започнаха да се разчистват многогодишни разрушения.

Всичко това отекна и в сърцата на българските писатели, излезли от концентрационните лагери, слезли от планините или завърнали се в София от евакуацията след бомбардировките по села и паланки. Поети, художници и артисти се впуснаха да пътуват заедно с бригадирите и да се срещат със селяни и работници. Бяха на фронта и пишеха за него. Тази външна, декоративна картина имаше предълбок исторически смисъл. Дошло бе времето на свободата, когато творецът можеше открито да изкаже своите идеи, да е искрен със себе си и да се определи — вече с народа или настрана от него. Във в. „Литературен фронт“, започнал да излиза в края на септември 1944 г., се събират творци с нееднакви творчески физиономии, изразители на различни направления, обединени от общата платформа. Още в първия брой на вестника сътрудничат Николай Райнов и Орлин Василев, Светослав Минков и Боян Болгар, Крум Кюлявков и Никола Фурнаджиев, Мицо Андонов. Проблематиката се завърта все около една ос:

онова, което е било до вчера, и онова, което сега предстои. От вестника лъха силата на живота: готовност за дискусии и борба, за да се излезе от довчерашната отчужденост от народа, обезсилваща творчеството. В статията за нашата книжнина Николай Райнов отбелязва печалното минало, което е осъждало литературата на смърт и на забрава: „Ясно е докъде стигна досегашната наша книжнина и накъде трябва да тръгне отсега нататък. Книжнина, която не се домогва чрез опознаване на народа да стигне до опознаване на човечеството, която не следи растежа на народа и не му сочи път към освобождение, не стои като страж на правдините му и като светило на неговата съвест." Ето тази книжнина Николай Райнов осъжда и не очаква да бъде такава бъдещата литература. Съвестта се е събудила. Налице са вече конкретни идеали. И би трябвало тревожното сърце на художника да затупти в общ ритъм с огромното народно сърце. Би трябвало чрез завръщането към миналото да се погледне напред, в бъдещето. В споменатия първи брой на „Литературен фронт" срещаме стихотворението „Братя" на Никола Фурнаджиев:

Години върху нашата страна
враг — чужд и свой — ръка бе тежка сложил
и беше мрак, бе глуха тишина,
бе всеки светъл порив невъзможен.

Пак в същия брой на вестника Богомил Райнов допълва тази поетическа мисъл със стихотворението си „Спомен":

Ще остане задълго тревожният спомен
от безхлебните зими и вършитби пустали,
от ботуша германски, корав и огромен,
и от свода, в студени пожари запален.

Светослав Минков насочва сатиричните си стрели срещу хората в пашкули, срещу ония, които, затворени в своя егоистичен свят, подплисват нашите брегове като мълчаливи врачове на напредничавата мисъл, като тайни съучастници на ретроградността. Те и вчера, през отминалите вече страшни години, са били безучастни зрители на изстъпленията на фашизма.

В първия брой на вестника срещаме и известната балада „Никодим" на Крум Кюлявков, която ни връща още по-далеч — към времето на първия Септември, когато над пустите

полета се е чувал тропотът на невидими копита, летял е отрядът, воден от баладичния септемврием Никодим:

Яхнал силен, непокорен,
непокорен черен кон.

В апела на писателите от Отечествения фронт, поместен във вестника, се казва: „Народното негодувание, възглавявано от славните български въстаници, подпомогнато от народната българска армия и окриляно от освободителната Червена армия, помете фашисткия бандитизъм — най-варварския от варварските режими в родината ни.

В дните на нашата неудържима радост ние се покланяме пред свидните жертви и даваме клетва да продължим с всички сили делото на народното освобождение, изграждането на нова българска култура.“[1]

Първата задача в тази бурна атмосфера и на честни, и на завоалирани жестове, бе да се насочи цялата ни национална литература в единно русло. За това настояваше по-късно и Георги Димитров в своето писмо до Съюза на българските писатели.[2] Втората задача бе да се нанесе последен, смъртен удар на онези сили, които в миналото ограничаваха художественото слово, отдалечаваха го от народа. Не бяха много отровените от фашистката идеология писатели, хора, аморфни духовно. Незабягналата фашистка знатност се потайваше. И все пак с тази констатация само мярката ни за времето не би била съвсем точна. Процесът на преобразяването бе доста противоречив. Даже онези безпартийни писатели, които бяха опиянени, донякъде от тръпката на промяната, беседваха със себе си: за вчера и за днес. Организатори и ръководители на процесите са комунисти — дали да тичат след тях, или да използуват компромис, за да запазят по нещо от индивидуалистичните привички на миналото. Този, който смята, че такива вълнения не са съществували, че мнозина не са разтоварвали понякога мъчително сърцето си от тежестта на грижите, сериозно ще сгреши. Ще останат в нетовите преценки непремерени силата и волята, с която се бореше все още за себе си убеденият в своята вечност и абсолютност стар свят.

[1] Апел на писателите от ОФ, „Литературен фронт“, бр. 1 от 30. IX. 944 г.

[2] Писмо до Съюза на българските писатели от Георги Димитров, в което се казва, че нашият народ се нуждае от „истинска народна художествена литература като от хляб и въздух“.

СПОРЪТ ЗА СВОБОДАТА НА ПИСАТЕЛЯ. ПЪРВИ ЗАВОЕВАНИЯ

През 1945 и 1946 г. сред излязлата под светлината на свободата интелигенция се подеха ожесточени спорове. И до голяма степен главната тема бе *свободата на писателя*. Защищаваха тази свобода хора, които доскоро, през фашисткото минало, малко споменаваха за нея. Искаха да съществува свобода от политически прогресивния мироглед на епохата, от буйната според тях комунистическа идеология, от изискванията за актуално художествено творчество. В статия, онасловена „Залезът на боговете“[1], Гьончо Белев спори рязко с Димитър Спространов, който във в. „Изгрев“ говори за „други писатели“, различни от тези, които сега според него шумят по стъгдите. Писатели „на въображението и съзерцанието, които са затворени в себе си. Погледът им, наместо да бъде обърнат към живота, към борбите на форума, е обърнат навътре. Те имат свой свят на мечти и творчески блянове, теготят се от околната среда, от шума и суетата на окръжаващата ги действителност, социално неприспособими, низвергнати. Да не се зловиди, че живеят затворени в себе си, да не ги принуждаваме да излязат от своя приказен свят. Това са самотниците, отшелниците, които не могат и отказват да живеят в света.“[2] За тези „отшелници“ пролива горчиви сълзи непризнатият писател Дим. Спространов. Той защищава милите времена на художествения, на архаичния аристократизъм.

Опонентът Гьончо Белев писа по този повод с лека ирония: „Но положението не е чак толкова трагично, защото отминали са старите времена, „писателите, които плачеха по стъпканите есенни листа, почиват върху своите творби под купола на Хауптмановата потънала камбана. Тези богове са залезли и ако случайно има останали такива, те не заслужават да им се обръща никакво внимание, тъй като хората имат други грижи, заети са с друга, много по-важна работа, например с печенето на хляба, който, струва ми се, нашият поет от въздушната кула отдавна очакваше, още повече, че той е голям любител на хубавия препечен хляб и, разбира се, в достатъчно количество.“

Да, сблъскаха се явно проза и „поезия“. Но спорът прие характер и на една почти сензационна разпра, тъй като бе

[1] „Отечествен фронт“, бр. 574 от 20. VII. 1946.

[2] „Изгрев“, бр. 512 от 9. XI. 1946 г. — наслов на статията „Свободата на писателя“.

поддържан и разпалван от редакциите на легално излизащи издания, като в. „Изгрев“ и в. „Свободен народ“. Надигаха се тъмни сили да засенчат светлината. Те искаха сега ако не да върнат миналото, то поне да задържат течението, да спрат настоящето. В политиката се сблъскваха две разбирания за „народна демокрация“, едното, поддържано от комунистите, а другото — от хора с прозападни тенденции. И това влияеше и на литературния живот.

В спора за свободата на писателя се включиха още Борис Делчев, Александър Ничев, Д. Б. Митов, П. Зарев. Николай Райнов в статията си „Писателска съвест“ отбелязва: „Борците за писателска свобода забравиха, че през фашистко време и те, па и мнозина като тях, настанили се на топли места, „рекламираха прогерманската политика. . .“ и още: „Тогава именно пролича кога писателят губи свободата си: загубва я в мига, когато се откаже от своята съвест. Разбира се, тъкмо там, където има вместо политическо убеждение само злоба, личи интерес и жажда за власт, всички се нивелират, зверовете реват по едни и същи ноти, които им раздава диригентът, който дава и месото. Надпреварвайки се взаимно, те се различават един от друг само по силата на рева си, а тя зависи от гърлото и дроба, не от ума.“[1]

Не бе важно обстоятелството, че незначителни автори, като Д. Спространов, Н. Атанасов (с които спори Б. Делчев) или П. Горянски, повдигаха с помрачена злоба големите въпроси за свободата. Те влияеха. И спорът минаваше и през сърцето на отделната личност — даже и когато тя вече вливаше своите морални сили в голямото национално дело. Този спор изискваше яснота у писателите комунисти, които търсеха обща и единна стъгда за изява заедно с всички настроени критично към миналото отрицатели на „самотниците“ и „отшелниците“. Това бе спор вече за мисията на писателя, за активността на художествената съвест, за израстване у художника на ново и вярно чувство за историята.

Спомените за загиналите, за мрачните години, когато се убиваха литератори, бяха твърде живи, за да имаше този спор мек и академичен характер. Критическата, рязко отрицателната му тоналност бе неизбежна, още повече, че при тогавашната политическа обстановка хвърчаха, пускани съзнателно, цветните балони на илюзните за реставриране на някаква „буржоазнодемократична“ власт.

[1] Н. Райнов, Писателска съвест, в. „Отечествен фронт“, бр. 568 от 13. VII. 1946 г.

Така времето на свободата бе време, изпълнено с трудности и с бурни борби по въпроса именно за свободата, разбирана нееднакво.

Никола Фурнаджиев писа гневно за хората от „Свободен народ", минали в действителност отвъд барикадата: „Тяхната дейност е широка и разнообразна. Техните пипала се чувствуват и в нашия културен живот. Там те също имат своите агенти. Техните имена могат да бъдат W 31, Иван Богданов, Петър Горянски. Петър Горянски! Ето едно име, което нашата общественост трябва добре да запомни. Това е пример на фашистка метаморфоза и фашистко безочие. Фашист, бивш драматург на скопския народен театър, автор на подражателни стихове, Петър Горянски в годините на фашизма стигна до най-голямото падение, до което някога е стигал един „поет". Петър Горянски написа ода за един от палачите на народа ни — пратеника на Хитлер в България — Бекерле. Българският стих, завещан от Ботев и Вазов, стигна до унижението да бъде употребен за възхвала на убийците на човечеството. Тая гавра бе извършена, разбира се, от един пигмей. След Девети септември П. Горянски бе изключен от Съюза на българските писатели за тия негови престъпления. Всеки би очаквал, че той ще млъкне. Получи се обаче обратното: П. Горянски стана един от редакторите на в. „Свободен народ" — той стана изразител на културната политика на органа на „работнически социалистически интернационал". Там той, разбира се, върши същото, което вършеше, когато се лигавеше пред Бекерле. Води борба с Отечествения фронт, но с маската вече на убеден социалдемократ."[1]

Генералната тема, по която се спореше, бе все прословутият въпрос за свободата на писателя. Спорове изникваха и по други поводи от принципно и теоретично естество и придобиваха ту по-спокоен, ту по-експлозивен характер. При това спорните теми бяха доста разнообразни, а идеите — често противоречиви и крайни. По време, когато още се издирваха гробовете на загиналите, когато се подреждаха записките от концентрационните лагери, когато не бяха публикувани всички партизански стихотворения, писани в планината, вече се искаше свобода и за потисниците. Така цялата атмосфера бе напоена с полемичност. Всеки се стремеше в общия концерт да бъде солова партия, да поддържа и защити и личното си мнение. Това бе изява на колективистични чувства и изява на лично самоутвърждаване, обикновено сега ярко подчертано.

[1] „Отечествен фронт", бр. 558 от 2. VII. 1946 г.

От по-особен характер бяха дискусиите всред отечественофронтовските писатели и писателите комунисти. Например спорът за субективизма и реализма в поезията бе по повод доклада на П. Зарев, изнесен в Съюза на писателите. В преценките на доклада пролича желанието да се насочи поезията към съвременността и да придобие тя по-обемно съдържание. Но в тезата имаше и известна предпоставеност. Откъсваше се субективността от реализма. Противопоставяше се на съвременната гражданска лирика по-голямата част от предишната ни поезия. И това бе забелязано от участниците в дискусията. Общият тон за сближаване на литературата с текущия живот обаче бе насърчителен.

От по-друг характер бе примерно спорът между Георги Караславов и Константин Константинов. Той засягаше вече начина на изразяване, формата и изискаността на речта. В статия, онасловена „Писателят и улицата“ („Литературен фронт“, г. II, бр. 13 от 1. XII. 1945), Константинов писа: „През всички големи народни или обществени борби навсякъде и във всяко време писателят винаги е намирал своето предно място. Той може да бъде в тия борби най-широко и активно физически участник, политик или пък борец със своето най-сигурно оръжие: словото. Ала борец това значи морал в играта, значи във висша степен чувство за мярка.“

И по-нататък:

„Твърде често обаче вртопът на обществените борби се свлича от плоскостта на един по-висок градус, за да се превърне в настръхнало ежедневие на улицата. Тогава идва опасният час за онзи, който воюва в името на една идея, по-опасен може би, отколкото часът на неговата физическа смърт. Защото, чувствувайки се понякога окалян от другите, той сам почва да хвърля кал върху тях, смятайки, че така най-успешно изпълнява своя боен дълг. Ала улицата не е народът. Улицата е само част — и не най-чистата — от народа. И истинският писател, който е принуден да воюва в гъстата атмосфера на улицата, знае много добре, че тук неговото чисто оръжие трябва да бъде употребено само ако може да порази мигновено, като мълния, но не бива да се превръща в топка от кал, която няма друго предназначение, освен да изцапа.“

Така Константинов иска да предпази от едно слизане на писателя до улицата, от едно приобщаване към нея, от загубване на вътрешното достойнство. Защото писателската борческа страст била заплашена от „всичките цветисти“ изрази на хулиганството. На тази статия на Константинов, решил да

брани писателя от „низините“, отговаря Георги Караславов. В статията си „За езика на истината и правдата“ той сега пише:

„Има улица и улица. Днес в отечественофронтовска България например има улица на лумпените, на декласираните елементи, на лентяите, на вманиачените „политици“ и „държавници“, които чакат само „кризи“ и „външна намеса“, на обърканите полуинтелигенти, на безпринципните карнеристи, на саботьорите, черноборсаджиите, на зозите и суингите. Пъстра и разнолика е тази улица, понякога тя взема поза на „борец“ за „свобода“, „за „сигурност“, за „демокрация“, за „конституционност“ и може да заблуди, да увлече някой честен гражданин. Но тази улица е улица на разложението, на гнилотата, на смрадта, на тъмнината и лъжата.

Има обаче и друга улица, която истинският писател трябва добре да разпознава, а и да познава. Това е улицата на трудовия народ, на честния гражданин, на демократическия интелигент, това е улицата на протестните акции срещу реакцията, на масовите манифестации и митинги за закрепване на извоюваната свобода, на народното забавление, на горещите спорове, на не винаги изисканите фрази, които са изискан и неизбежен принос от улицата на разложението.“ И по-нататък Караславов привежда към своя социален анализ на „улицата“ примери от историята на нашата литература. От Ботев насам тя си е служила нерядко с остър език, за да поразява, за да бичува, вдъхновена от пламенен, благороден гняв. В разговора се вмесваха и благородното намерение на К. Константинов да защити достойнството на писателя, и чувството за една опасност, посочена от Караславов — да излинее езикът на писателя, да загуби той сила и да ограничи своето действие върху по-широките слоеве.

Такива бяха трудностите на свободата. Зад тях стоеше сложна лична и социална психология, напрегната класова борба.

Дискусиите бяха с твърде широк регистър. В тях се открояваха и идейни борби, и лични стилови сблъсквания, неизбежни по пътя на преустройството. От такъв характер бе полемиката на Пантелей Матеев с Атанас Далчев по повод на излизащите тогава в печата бележки на Далчев. Пантелей Матеев оспорваше твърдението на Далчев, според което „слабият художник се нуждае от идеология, за да предаде на произведенията си стойност, каквато те сами не притежават“[1]. Естествено в по-

[1] Пантелей Матеев, Бележки върху бележките на Атанас Далчев, „Литературен фронт“, бр 9, г. II, 1945.

вечето спорове се намесваха освен личните предпочитания, но и тенденциите на една нова естетика, която искаше да се наложи. Тя влизаше в конфликт с духовните рецидиви на миналото, заставаше срещу твърдението, че нямала значение идеологията на художника. В споровете се намесваше като страна и животът. Той освобождаваше понякога от предишни влияния дори закостенелите привърженици на стари тези. Той заставаше срещу идеализирането на самобитния, на затворения в своя свят художник. „Улицата" като политическа стъгда викаше писателя, влияеше му и го създаваше. „Улицата" на борческия народ, на въодушевеното строителство бе станала път и за литературата. Тя изтръгваше от сърцата на писателите разнозвучни тонове, тя искреше с една гама от разнородни чувства, богата с възторг, с възхищение, с борческа всеотдайност, приглушаващи сурдинката на интимността и незагиналия индивидуализъм.

В същност борбата, която се вореше било за идеология, било за близост с народа, било за бойна изразност, не оставаше без резултатност. Ето една изповед, която, честно направена, характеризира извършващата се тогава промяна. По повод на празника на 9 септември през 1945 г. тъкмо Атанас Далчев писа:

„През 1944 г. ние, хората, израснали и живели сред книгите, направихме едно голямо откритие: ние открихме земята и народа си. Никое откритие не се ражда в охолство. Трябваше да дойдат войната и бомбардировките, за да загубим домовете, библиотеките и удобствата си, за да можем, освободени сякаш от някаква магия, да се върнем към тия, които ни бяха дали живота и които бяхме забравили.

Казват, че народът със своя бит е продукт на земята, която населява. Но вярно е, че и тя може на свой ред да бъде негово произведение. Земята, дето бяхме потърсили убежище, с нейните черешови и орехови дървета, които се редяха едни след други по хълмовете чак до края на хоризонта, можеше да се каже, че наистина е излязла от ръцете на човека, като един килим — от ръцете на една тъкачка."[1]

И поетът продължава — можело да се разбере народното дело само сред хората, като се опознае народът и се повярва в него. Ето заключението му:

„9 септември не е завършен, той продължава още и неговото значение ще зависи от събитията, които ще го последват,

[1] Атанас Далчев, Девети септември, „Литературен фронт", бр. 1, г. II, 1945.

от съдържанието, което ще сме способни да вложим занапред в него."

Умно, предвидливо и издълбоко Далчев бе доловил онова, което се извършваше. Той говори за промяна у себе си, изказва впечатление и от цялостното ни развитие. Той вече бе от онези честни писатели, които приеха новото, които непрекъснато набираха висота — морална, идейна, естетическа — за вливането на своите творчески сили и в катадневните нужди на живота. Тези хора стигаха до непознатото. Те вкусваха — макар и мъчително, макар понякога и с привкуса на горчивината — радостта на подвига, съпричастяването с народа.

Те трябваше и да отстояват себе си, и да се изменят, като разбираха понякога, че много от предвзетите естетически теории на миналото вятърът на времето ще отнесе в забвение. Към тях бих причислил още Елисавета Багряна и Георги Райчев, Стоян Загорчинов и даже Елин Пелин.

Пътят на българската литература съвсем не бе лек. Той, ако не бе постлан с тръни, не бе постлан всякога и с рози. И това е било така и по-късно. Но голямото дело се извършваше. Виждаха се светлинките на бъдещето и те мамеха напред. Преустройваше се цялостно интелигенцията ни, и то чрез живо осезаване вече на реалността. Всяка бързо измината година откриваше все по-нов и по-дълбок смисъл в ставащото.

РАЗЛИЧНИТЕ ТЪЛКУВАНИЯ НА АКТУАЛНОТО И СЪВРЕМЕННОТО

Проблемата за различните тълкувания на съвременността не слизаше от колоните на печата, от дискусиите, които се водеха на съюзни събрания. Обсъждаше се и въпросът за работа над материала и формите, и въпросът за правилно отношение към съвременността. Изтъкваше се като чудесен подарък, който времето предлагаше и на писателите некомунисти, новата научна идеология — ориентир за всяка по-нататъшна творческа дейност. При това идеологията се разглеждаше двустранно: и като усвояване на мироглед, и като практическо извличане на истините на живота. С близостта до реалността идеологическото придобива особена, не само теоретическа стойност. То се подхранва с реални елементи, несъдържащи се в никакви научни изследвания.

Писателят, като види много непознати за него неща, ще усети пулса на един нов живот, ще почувствува огъня на един

нов устрем. Пред него ще се открият нови проблеми и перспективи, които ще му дадат тласък към по-дълги и сериозни проучвания, към по-задълбочено творчество.

Безспорно и двата компонента: идеологията като мироглед и реалното познаване на живота — възможно при сила на таланта — имаха сега значение.

Създаденото в първите години на свободата не притежаваше онази голяма литературна стойност, която придоби написаното по-късно. Ориентацията обаче беше правилна — към живота, към обрисуване на драматичните изживявания на труженицте от града и селото, против кресливите позиви на реакцията, застанала срещу действителността.

От художественото творчество не се изключваха нито агитката, нито пропагандисткото произведение, песента и маршът, репортажът или дописката. Всичко, което би могло да участвува в общия щурм, бе полезно. Търсеше се обаче и голямата перспектива, имаха се пред вид и по-основните цели на литературния развой. Утвърждаването на новата проблематика на литературата имаше значение особено през времето, когато начело на Съюза на писателите стояха творци некомунисти, като Трифон Кунев или Константин Константинов. Те бяха неподготвени психологически да възприемат новото, бяха неизбистрили още отношението си към ставащото.

Динамиката на събитията, срещите и споровете около всички тези въпроси, както и напорът на живота създаваха една сложна смесица от приказност и действителност. Появяваха се актуални творби, носени от крилете на свободата, вдъхновявани от подвижната панорама на бързото развитие — победите на фронта, преизграждането на страната, първите младежки бригади, заредени с ентусиазма на Хаинбоаз. Изпъкваха сюжети, свързани главно с чувството за революционна промяна и с култ към родината, страдала доскоро и сега обновявана. Вярваше се в скоковете на историческото развитие и в прехода към голямото бъдеще. Промяната на живота се очакваше в приказни темпове, с часове, а моралното израстване на човека строител — с дни. Даже Багряна, вдъхновявана от впечатленията си, писа през 1946 г.:

Расте в дните бурни, размирни
младият днешен човек.
Може би в няколко само години
той ще порасне с век.

Това силно чувство, че скоро ще дойде желаното, тази удивителна вяра в растежа на новото ще открието изобщо като характерно явление на епохата. Макар често с художествени несъвършенства, поетите претворяваха образно пламенната народна воля и духовната сила на ентусиазираната младеж. Те бяха завладени от едно неизчерпаемо колективистично чувство и от идеята за превъзходството вече на новия живот. Във всичко това изпъкваше многоцветният психологически колорит на времето.

Започнаха да се открояват и по-значителни творби, и книги, които създават физиономията на литературата. Христо Радевски издаде книгата „Въздух не достигаше" (1945). Тя бе написана в характерния за поета стил на емоционален размисъл. В нея пулсираха болките и надеждите на родината през години на задух. Книгата „Огъня" (1946) на Младен Исаев е една от най-значителните стихосбирки на тоя поет. В нея бяха включени освен цикъла „Концлагери", за който стана дума, но и произведения, посветени на Червената армия, на партизаните, на подвизите на българския войн. Поетът се бе изравнил духовно с времето и бе намерил бойки изразни средства за високи вълнения и дръзновени мечти. Той отразяваше в поезията си и народната биография, и интимния си свят, своя поетичен натюрел, едновременно борчески и нежно лиричен. За партизаните герои пишеха освен поети като Веселин Андреев, но и автори като Дора Габе. В поемата „Вела" (1946) тя потърси духовните извори на отминалото, неговото бурно и тихо величие, неговата красота. Макар с известна суровост и неравност на формата, Габе успя да улови общата всеотдайност у загиналите в борбата. Сред книгите, посветени на фронта, изпъкваха поемата „Горан Горинов" на Ламар, „Драва тече през славянски земи" (1946) на Иван Мартинов, по-късно „Втора рота" (1949) на Вежинов. В белетристиката особено се откроявaше романът „Път" (1946) на Стоян Даскалов, изцяло посветен на обикновения човек, израсъл като водач на своите съселяни, обобщаващ образ на епохата. Изпъкваха и творби като „Селски истории" (1946) на Георги Караславов с хубавата повест „Танго", и „Житие-битие" (1945), монолог-размисъл на Орлин Василев.

Появяваха се и доста слаби произведения, несръчни опити да се пресъздаде съвременността. Книги като „Песни за републиката" (1947) на Пантелей Матеев не оставяха по-дълбока следа. Те бяха блед поетичен образ на протичащото. Може би за недостатъци като тези Людмил Стоянов отбелязва в един свой доклад:

„Смятам, че е грешка при всички случаи, когато се сочат формални недостатъци, да се оправдаваме с изтъркания отговор, че това е формализъм. Това е оправдание на мързела, нежелание да се дирят форми и оттук ново съдържание. Формализъм има само там, където няма идеология, а нашата поезия има ясно очертана идейна основа."[1]

Нека отбележим, че литературната картина не се изчерпваше с посочените произведения. Тя се обогатяваше и с едно творчество, което идваше да се включи в новата култура със свои проблеми и език. Константин Петканов не само написа романите „Дамянова челяд" (1945) и „Белите извори" (1946), но и преиздаде „Морава звезда кървава" — една творба, която сега можа да зазвучи свободно с цялата си протестна сила. Георги Райчев преиздаде някои от предишните си разкази в сборника „Карачакал" (1945). Константин Константинов освен „Птици над пожарищата" (1946) отпечата и книгата „Земя" (1946) с разкази и пътеписи, създавани в различно време. Един отклик на миналото и на миналия провинциален свят бе и сборникът разкази „Делници и празници" (1945) на Емилиян Станев. Така в общото звучене на новата литература се вплитаха различни гласове и я разнообразяваха. Любопитна бе появата на разкази за света на животните, за тайните на битието, за предназначението на живота и смъртта, на майчиния инстинкт, на любовта и саможертвата — разказите на Емилиян Станев, които внасяха общочовешки мотиви в тогавашното предимно политическо изживяване на съвременността.

Най-активните жанрове бяха лириката, разказът и очеркът — възпоминание за миналото („Птици над пожарищата"). В по-малко случаи изпъкваха големите форми — романът и драмата. Но и те вече бележеха своите завоевания. След „Борбата продължава" (1945) на Крум Кюлявков се появиха две исторически драми — „Подвигът" (1945) на Асен Разцветников и „Царица Теодора" (1946) на Магда Петканова, а след това и две драми, в които изпъкват конфликтите на близкото минало — „Царска милост" (1948) на Камен Зидаров и „Тревога" (1948) на Орлин Василев. В същност имаше вече и по-големи летописни творби, обърнати обаче предимно към миналото. Гьончо Белев издаде втората книга „Нови хора" (1945) от своята поредица „Случки от живота на Минко Минин", Ст. Ц. Даскалов — както вече бе посочено — публикува

[1] Людмил Стоянов, За нашата поезия, „Литературен фронт", бр. 40, г. III, 1947.

първата част на романа „Път". Един слаб роман „По стръмнините" (1948) на Харалан Русев бе приет прекалено положително като предзнаменование за летописна романистика. Една книга обаче остави огнена диря — романът „Осъдени души" на Димитър Димов, излязъл още през 1945 г. Романът не бе напълно оценен от критиката за неговата психологическа дълбочина и сила, като погребален химн над умиращия свят, като страшен образ на изпепелилите душата наркотици: католицизма и морала на себичността. Той не бе оценен и за голямата артистичност и чаровната магия на образите и словото. Но бе посрещнат радушно — като удар срещу миналото. А музата Клио — муза не само на епическата поезия, но и на историята — вече вдъхновяваше за ново творчество този автор. Появяваха се вече откъси (глави) от романа „Тютюн". В бр. 2 от 1946 г. на в. „Литературен фронт" под названието „Тютюнев склад" бе отпечатана част от главата, в която се разказва за „Никотиана" и за конфликта между Борис Морев и неговия брат Стефан. В началото на 1948 г. пак в. „Литературен фронт", бе отпечатана и главата „Двубой" вече с изричното указание, че е взета от романа „Тютюн". Тези откъси бяха предвестници на голямата бъдеща литература.

В едно интервю пред в. „Литературен фронт" през 1946 г.[1] Емилиян Станев разказа свои творчески планове. Той споменава освен за работата си върху „В тиха вечер" (излязла през 1947 г.) и „Крадецът на праскови" (излязла през 1948 г.), но и за замислен сюжет, който да обхване „повечето обществени среди" и чрез който да се обрисува по-широка картина на „предсептемврийското, септемврийското и сегашното време". И писателят резюмира: „Тая работа много ме увлече, но не мога да се похваля, че ми се отдава лесно." Не бе ли това зародишът на романа „Иван Кондарев"?

Бурното време в началните години на свободата водеше едно сложно счетоводство: от една страна, кипяха спорове, дискутираше се за свободата на твореца, предявяваха се изисквания за свързано със съвременността творчество. От друга страна, в лабораториите на писателите, в тяхното въображение се подготвяше новото отношение към съвременността чрез замисляните вече книги. В тях щяха да се открият неподозирани дълбочини, истини, още неочаквани в бурната схватка с текущия ден. Съзряваха тайно творчески идеи, изплуваше онова, което щеше бавно и мъчително да очертае лицето на но-

[1] Бъдещи книги, „Литературен фронт", бр. 10 от 23. XI. 1946 г.

вата литература. Тръгнала нагоре, тя бе започнала вече да превзема своя връх.

Но пред възможностите на очерталото се бъдеще стояха все още и някои неразрешени въпроси. Не бе възможно да се поддържа новото направление, взело преднина с онзи абстрактен хуманизъм, който бе характерен за мнозина творци. Създаваха се сложни драматични ситуации за някои автори — от Константин Константинов и Константин Петканов до Стоян Загорчинов и Атанас Далчев. И те изказваха своите смущения, своите идеологически несъгласия в статии и в бележки от различен характер. Голям въпрос с конфликтен подтекст бе въпросът за извора, от който следва да се черпят освежаваща вода, духовна мощ. Докато писателите комунисти се стремяха да популяризират съветската литература и да сочат вредното влияние на упадъчната западна литература, някои други писатели тъжнееха към художествените образци и философско-естетическите теории на Запад. Атанас Далчев преведе откъс от романа на Сартр, който бе отпечатан във в. „Литературен фронт". Още в сп. „Балкански преглед" бе направен опит да се популяризира Сартр с разказа му „Стената". Героите на този разказ, участници в Испанската гражданска война, са подложени на подробна психофизиологическа дисекция. Изследват се песимистични изживявания преди смъртта.

Изобщо литературата, преводна и оригинална, ставаше арена за сблъскване между социалистическия хуманизъм и онзи абстрактен хуманизъм, който приемаше често характера на индивидуален бунт или на лично самоудовлетворяване. Накъде бе правилната перспектива и бе ли възможно веднага да се разчистят всички наслоения?

От друга страна, пролича и онаследеното сектантско тълкуване на наследството от писателите комунисти. Едно повишено самочувствие, една вяра изключително в новото, социалистическо-реалистическо развитие ги правеше нетолерантни към наследството, пристрастни в оценките му. Те търсеха идейно-политически грешки. Откриваха консервативни страни в мирогледа на предишните писатели. Малко вникваха в реалното художествено съдържание, изпълвало творчеството им. Така се появиха отрицанията на Пенчо Славейков, категоричното подчертаване предимно на неговия индивидуализъм. Действително излязоха статии, в които възторжено се говори за Вазов (Борис Делчев), за Йовков (Георги Цанев), за Пенчо Славейков (Ангел Тодоров). Но тези статии не променяха впечатлението за създаденото в миналото, разглеждано като

литература, която вече залязва, която не може да се включи в новата култура и даде свои приноси за развитието ѝ. Така сложността на отношенията бе неимоверно голяма.

Любопитно е, че през тези години на тежнение към социалистическия реализъм и към обективно познавателната литература изобщо се отричаха представителите на символизма даже и от автори с некомунистически възгледи като Атанас Далчев. В „Литературен фронт" (г. III, 1946, бр. 13) той напечата част от свои бележки, в които продължаваше да поддържа старата си теза за ограничеността на това литературно направление. Далчев пишеше: „Символичният поет беше органически неспособен да схване конкретното. Дори когато то му се тикаше в очите, той не искаше да го види и предпочиташе общото и абстрактното:

„И „куку" чуваше се там гласа на птица."

Емануил Попдимитров

Гласът, който е викал „куку", несъмнено е бил глас на кукувица. Но при все това тя си е останала за символистичния поет неопределена — една птица."

Поетът отричаше школата на символизма. Но и той, както и литературната критика на новото време още не можеха да разберат, че литературните школи не закотвят в своите води големата творческа личност, че големият писател не се изчерпва с канона на школата. През тези години почти не се обсъжда и изследва богатата поезия на Димчо Дебелянов. Не се виждаха духовните глъбини и в Яворовото творчество. Символизмът означаваше само индивидуализъм, само затваряне на поета в „кулата от слонова кост", само творчество, което противостои на основните въжделения на народа.

Тези предпоставени идеи за залез на цялата предишна литература — с някои малки изключения относно писатели като Вазов или Алеко Константинов — неизбежно се отразяваха и върху съвременните изисквания. Подценяваше се сложността на творческия процес. Не се схващаше необходимостта от палитра с много бои. Наблягаше се на актуално-идейното и народностно-демократичното без акцент върху психологическото вглъбяване и върху национално-самобитното. Изобщо въпросите за формата и за стила бяха сега лесни въпроси. Не се търсеше дълбоката зависимост на художника от по-трайното народно битие, от характерологията на българската душевност, от традициите и от създадения вече опит. Сякаш бе настъпило

времето, когато всеки трябваше да започне изцяло отначало, да създава форми от хаоса.

При тази именно обстановка изпъкваше неведението относно актуално и съвременно. Тези две категории не се покриват напълно. Защото актуалното е текущото, сега необходимото, налагащото се в момента, а съвременното е дълбочината в основната историческа тенденция. Актуално и съвременно често се отъждествяваха. Не се разбираше, че съвременното с някои свои страни може да стои и над повърхността, да е скрито така, както и айсбергът не се показва изцяло на повърхността на водата. За една литература, която правеше прелом в историята си, която бе на ръба на новата епоха, бяха важни и актуалното, и съвременното, т. е. по-дълбоките художествени възможности. Всичко това трудно се осъзнаваше. То създаваше началните трудности в годините на свободата.

Бурята на очищението обаче бе необходима. Отрицанието на стари естетически схващания явно освежаваше въздуха. Нужна бе обаче и повече мъдрост, и по-дълбоко проникване в характера на движението, прозрение в това, как ще се родят новите форми. А това понякога не достигаше и на автори, увлечени изключително в актуалното, и на критици, искащи да чертаят вярната насока на литературния процес.

Критическите усилия, насочени срещу старата естетика, не оставаха безплодни. Те създаваха самочувствието на новата литература, насочваха я към нова сюжетност и към нова народностна съдържателност. И в същото време младежката самоувереност и гордото самочувствие показваха явно и своите отрицателни страни. Критиците — уви! — не можеха да уточнят координатите на актуалното и съвременното, да разберат приемствеността, да попритъпят острота на изискванията си за едно ускорено пътуване напред. Те не доосъзнаваха необходимото равновесие между новото, развиващото се и дълбоката демократична и жизнена традиция на отминалото.

Имаше обаче и друг тип явления, които настройваха към бдителност. Появяваха се отстъпления от голямата задача на съвременността от видни революционни автори. Сериозен неуспех претърпя Павел Вежинов с романа си „Синият залез“ (1947). Вместо да отрази от гледище на съвременността протеклите по времето на капитализма конфликтни събития, Вежинов се увлече в леко преповтаряне на западния роман. Той въведе в творбата си образи-реминисценции от книгите на западни творци. И естествено тези образи, проектирани върху нашата действителност, се оказаха неубедителни. Това наст-

рои бдително критиката, още повече, че не бяха разрешени още острите класови битки.

Идеята да се „европеизира“ литературата ни бе несполучливо разрешена у Вежинов, литературното „осъвременяване“ се оказа „безмитен“ внос на чуждото.

Изобщо епохата, която раздвижи издълбоко водите, която наруши идилията, която бързо водеше напред, не си намери и достатъчно прецизни тълкуватели.

Началната енергия обаче тикаше през тия сложни, облъхнати от възторзи години възродителния процес. Неговата подоснова бе историческа. Раждаше се един нов свят от идеи, образи, чувства — свят, млад и жизнен, целеустремен и настъпателен. Откроi се дълбочината на хуманизъм и интелектуалност, свързани с практиката на обществото и с народа. Литературата черпеше сокове от живота. Това бе димитровското време, когато бе даден вярно сигналът за създаване на народностна литература, литература със засилена жизненост и борчески патос. Трябваше само да се събере многоводието на отделните потоци в общонационалната литература.

Големият обновителен процес се съпътствуваше от напрежението в страната. Зад външното спокойствие растеше борческата екзалтация на народа и се спечелваха битките с монархията, започваше се колективизацията на селското стопанство. Литературата бе открила нови извори на морал и на духовно самочувствие. Тя създаваше своя „традиция“, която щеше да помага за по-нататъшния градеж и за удържането срещу повеите на чужди враждебни ветрове. Това време е скъпо и за нашата младост и ние се връщаме към него упоени от някаква носталгична омая, запазили в душата си скъпоценния товар на миналото, с който се прехожда сигурно към найновата епоха на българската литература. Това бе време на очертаването на контури, на вяра и младежки идеализъм.

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ЖИВОТ ОТ КРАЯ НА 40-ТЕ ДО СРЕДАТА НА 50-ТЕ ГОДИНИ

ЛИТЕРАТУРНИ ИЗДАНИЯ

За ускорения ритъм на обществения живот допринасяше и настойчивостта на литературния печат. Излизаха освен „Литературен фронт“ още и сп. „Изкуство“, и теоретичният орган на партията сп. „Ново време“. Докато във в. „Литературен фронт“ с пълна сила звучаха новите обществени и литературни идеи, сп. „Изкуство“ бе по-комплицирано издание. То бе все още като кръстовище на различни тенденции. Донякъде напомняше предишното „Изкуство и критика“, без да се прибягваше сега от сътрудниците на списанието до езоповски език. Политиката на сплотяване на творците различно оцветяваше неговите страници. Публикуваха автори с нееднакви естетически и политически убеждения: Крум Кюлявков и Георги Караславов се появиха заедно с Константин Константинов и Атанас Далчев.

Така главен публицистичен орган на това литературно време бе „Литературен фронт“. Той предимно насочваше към актуалните въпроси. На неговите страници си казваше свободно думата пробудената съвест на писателя, неговата мисъл, пряко заангажирана с напредъка. Вестникът не търсеше проблемите на чистата духовност. Той не се вглеждаше в ярките само проблясъци. Той навлизаше и съвсем непосредно в дискусиите по текущата политика и се приближаваше пряко до обществено-политическия печат.

Отминали бяха първите години на ожесточени борби с вътрешната опозиция. Но на хоризонта изгряваше, вече отвън, нова опасност. На първата страница на вестника — броя от 25 май 1949 г. — ни среща статията на Елин Пелин „Мир, мир!“. Един възвишен разум, една тревожна съвест отново тръбяха за необходимостта от опазването на мира. Ето трезвите разсъждения, изказани от стария вече класик на българската проза: „Най-голямото бедствие за човечеството винаги

е било, е и ще бъде войната. Страшните природни стихии унищожават области, местности, селища, а войната унищожава народи, държави, вековни култури, човека, човечеството и неговите морални и стопански устои. Някои се опитват да оправдаят войната като природна стихия, почиваща на природни закони. Едно дълбоко заблуждение. Няма по-възвишен природен закон от мира и никой човешки разум не отрича мира, за да славослови кървавата вакханалия на войната." И понататък все този мъдър глас, развълнуван от възможните опасности за човечеството.

„Страшно нещо е, че днес, когато половината от света, успокоен след тежката война, се е отдал на градивен труд за духовно стопанско издигане, подпалвачите на война от другата половина непрекъснато надуват тръбите за война. С невиждана бързина се създават агресивни пактове, насочени с омраза към демократичните и прогресивните народи."

В тази битка за мир идва и Светослав Минков със статията фейлетон „Бизнесмени на смъртта". Неговата тема е истерията, обхванала политиците на войната. Докато у нас се разчистваха все още следите на разрушенията, иззад границите се озъбваше образът на смъртта. Шетаха из Европа и Америка политици-авантюристи и подготвяха нови военни планове. Ангел Каралийчев в статията си „Под колелетата на историята" в своя малко приказен стил, с привиден само наивитет обяснява противостоенето на двата борещи се свята: „Господарите искат да владеят цялата земя. Всичкото зърно, което раждат нивите, да влиза в техните житници, златните потоци да текат само в техните каси, фабричните станове да тъкат платове само за тях, параходите, автомобилите, влаковете и самолетите да пренасят само техните стоки, готвачите да готвят изтънчена храна само за техните стомаси." Такива са апетитите на „господарите на света", които ограбват работните хора, отнемат им въздуха, образованието, светлината.

Ярката публицистичност на „Литературен фронт" влияеше и върху сътрудниците — като изискване към тях. Те не пишеха интимни изповеди, не се вслушваха в отвлечени философски тези, не спореха абстрактно за „вътрешното униформиране" на човека, а викаха срещу реалната заплаха, изплувала на хоризонта сега, току-що след победата над фашизма. И литературната публицистика успяваше така да бъде убедителна.

В помощ на литературния печат идваха и политическите всекидневници „Ведрина" и „Отечествен фронт". В тях призивността бе също подчертана. Искаше се писателят да обър-

не лице към родината си, да отсъди категорично накъде ще върви личното му дело, да застане срещу онези, които желаят да задържат растежа на свободния живот.

Литературният печат изпълняваше — според обстановката — и критическите си задължения. Той селекционира литературните творби, препоръчва ги, сочи идейните и художествените недомислия. Тонът на преценките бе всякога категоричен. Литературният вкус не допускаше по-сложна игра на мисълта, оригинални тълкувания на човешкото поведение, възможна едновременност на идейно неизравнени психологически състояния. Това личи дори и у най-добрите представители на критиката през това време. Ще вземем тъкмо такъв пример. В статията „По изминати пътища“ за стихосбирката на Валери Петров „Стихотворения“ (1949), след като отбелязва значителните сполуки на автора, Пенчо Данчев подлага на анализ отделни негови творби. Авторът разглежда критично едновременната изява на неравни по идейна стойност чувства: „Това отрицателно влияние — казва Пенчо Данчев — се изразява понякога в твърде своеобразното и едностранчиво пристъпване към някои извънредно важни теми. Ето например стихотворението „Левски“. Като творческа идея тази аналогия между Левски и нашите герои от съпротивата е много уместна. Не съвсем в съответствие обаче със серизония замисъл на стихотворението е тази предполагаема история с учителя, който няма да сложи двойка на ученика, когато той обърка името на Левски с някои от имената на нашите герои от съпротивата. На пръв поглед — интересно, оригинално. Но в същото време не можеш да не почувствуваш как впечатлението от сериозната тема, от сериозното съдържание на стихотворението е спаднало. Внесен е някакъв външно интересен, някакъв „весел“ елемент в сериозния тон на стихотворението.“[1] Този умен автор заедно със своите колеги критици не допускаше примеса в героичното или в сериозното на забавното и на шегата. Възможно бе да се застане даже срещу поетичния натюрел на Валери Петров, но да не се отстъпи от възприетата идея за героика, за сериозен само патос. Фактът, че на интелекта и на изтънчената художественост на личност като Валери Петров са свойствени и тези тъжно-весели или веселотъжни философски изблици, не бе съществен. Философското възприемане на света като една сложна гама от героичното, сериозното, смешното, житейски всекидневното ние, критиците,

[1] Пенчо Данчев, По изминати пътища, в. „Литературен фронт“, г. V, бр. 48 от 30. VII. 1949 г.

не допускахме. Строгостта — от името на тогавашната критика — продължава и по-нататък: „Подобно нещо може да се каже и за „Нелегалният". В първите четири строфи е направена правдива художествена характеристика на скръбния и героичен деец на нашата съпротива. Но и тук Валери Петров се е изкушил да каже нещо „интересно" и „оригинално". Като антитеза на това, че когато е бил залавян в полицията преди Девети септември, нелегалният е отказал да признае, че е „действувал", поетът, като иска да подчертае неговата скромност и днес, след Девети септември, пише:

И кой знае защо, ала безспорно
силата на навика това е,
питат го: „Действувал ли си по-рано?",
все не му се иска да признае.

И изведнъж пак е внесен „веселият" елемент в извънредно сериозната тема, в извънредно отговорната задача да се изтъкне подвигът на борците от съпротивата. Още със самото това полусериозно, полушеговито „и кой знае защо, ала безспорно" се накърнява сериозният замисъл на стихотворението" (пак там).

Такива „грешки" се сочат и в стихотворенията „На Червената армия", „Немски танк край Кишкомарон", „Дописничка", „Девойката с двете флагчета". Безспорно, ако Валери Петров бе ни послушал изцяло, не биха се появили негови оригинални творби като „Когато розите танцуват". Преливането на сериозното в смешното, на великото и общочовешкото във всекидневното и обикновеното — характерна черта за интелектуалното и емоционалното съзерцаване на света у Валери Петров — смущаваше. Когато дори и такъв талантлив, проникновен критик като Данчев, утвърдил се със своя сигурен усет за особеното в натюрела на писателя, извеждаше тези категорични изисквания, може да се съди за строгостта у другите.

Литературно-критическата мисъл още бе безпомощна пред по-сложни и многозначни явления. Тя би излязла от равновесие, ако в това време би се появило някакво комично изображение освен на отрицателни, но и на положителни тенденции в живота, като например „Дванадесетте стола" на Илф и Петров. Тя не можеше да държи едновременно във фокуса на вниманието си големите промени, да проповядва убедено новата естетика — естетиката, която има основата си в рево-

люционния марксически мироглед — и в същото време да досъглежда и индивидуалните особености. Още не бе настъпил конкретизационният етап на общата естетика, когато можеше съзнателно да се подкрепят личният колорит на мисълта, личната чувствителност. А тъкмо те водят към обособеност в естетическата насока, към обогатяването и приземяването ѝ като конкретна реалност. Тези възможности за поддържане и на общото (теоретическото), и на личното направление още не достигаха на критиката. Изпускаше се многообразното в творческата личност и даже в действителността, която я поддържаше. В оценките ни дирижираше тезисът, а животът с конкретната си пълнота оставаше отвъд него — както морето зад борда на парахода.

Разбира се, въпреки несполуките критическата позиция имаше и известно оправдание: действителността бе твърде напрегната, трябваше да се воюва за новата естетическа насока, за правдата, разбирана в социалистически дух, и по-точно — за идейната целеустременост на художественото изобразяване.

Имаше случаи, когато акцентът на критиката падаше и върху жизненото познание. И то познание, възприемано не само чрез теорията.

Във в. „Литературен фронт" в края на 50-те години се появи едно име, добре познато, но дълго време стояло естествено в сянка — Владимир Василев. Този критик, направил опит да се преустрои естетически, излезе със статия за романа „Мъжество" от Вера Кетлинска. Той говори за съветската литература и признава, че довчера я недооценявал. Онасловил е статията си „Строителна романтика"[1]. Критикът сега се възхищава, разбира се, по свой маниер от романтиката на хората, които овладяват живота. Той вижда трудовия морал и партийната дисциплина, които ги издигат над равнището на еснафите. Владимир Василев изказва тук наред с другото една мисъл, която е вярна за тогава. Той пише: „Укоряват понякога (или често) литературата ни, по-специално прозата, че не отразявала новия ни живот в неговата пълнота и устременост. Причините обикновено се дирят в идейната неутвърденост на писателите. Докато тоя упрек е основателен, то непосредствената причина, струва ми се, е недостатъчността на наблюдения и познания на живота. Не зная как Вера Кетлинска е написала своя роман, но не може да бъде иначе, непре-

[1] Владимир Василев. Строителна романтика, в. „Литературен фронт", бр. 48, 1949.

менно е била там месеци, години, може би и повече. Тия неща не могат да се измислят. Преди да бъде роман, това е един живот. У нас творческите командировки на писателите по обектите — ден-два-три, за седмица — малко могат да бъдат резултатни. Оттам писателят се връща с впечатления твърде бегли и общи и липсата на дълбоко жизнено познание на нещата, на трудовия процес, на онова, което става с хората, се мъчи да компенсира само с възторзи."

Диагнозата бе донякъде правилна. Улучена бе слабостта особено на онези, които не са почувствували реалността и затова описаният от тях живот се оказва често кух. Не може обаче да не отбележим, че се недосъглеждаше значението все пак и на идейните изяснявания на мирогледа, който също ориентира в сложността на явленията и опосредова познанието за същината на живота. Той изисква от писателя освен познание, но и борческа сила, даже, бих казал, борчески титанизъм в помисли и изображения.

Такава бе сложността на явленията през това време.

На 1 септември 1948 г. на мястото на сп. „Изкуство" започна да излиза сп. „Септември". То дойде с нови идеи и нова жажда за бързо художествено овладяване на развълнуваната от обилни събития действителност. То бе идеен орган на Съюза на писателите, задължен да осъществява неговата политика. В „Септември" вече се показваше соцналистическата реалност като една художествена действителност. Тук се отпечатваха доста актуални художествени творби. Израстваше сега с цялата си значителност темата за работническата класа.

И още нещо.

Проследят ли се първите годишнини на „Септември", не може да не се забележи насочването и към нови сътрудници и особено към поколението белетристи и поети, което имаше жив усет за съвременността. Поместваха се произведения за младежките бригади и за трудовия ентусиазъм. Или пък за близкото минало и за преживяното на фронта през Отечествената война. Навлизаше се в новото, обширно, разнообразно и богато време с произведения като „Мелницата Липовански" на Ст. Ц. Даскалов, „Втора рота" на Павел Вежинов, „Години на нашата младост" на Димитър Методиев, както и с повести на Андрей Гуляшки, Камен Калчев, Крум Григоров, стихотворения на Ламар, Христо Радевски, Младен Исаев и на по-младите тогава Божидар Божилов, Вътьо Раковски, Иван Радоев, Павел Матев. Видимият кръгозор на литературата се разширяваше. Една обичайна прибързаност обаче пречеше

за по-точното улавяне на контурите. Поради засиленото галопиране през съвременността липсваха и по-значителни, по-дълбоки произведения с широко национално звучене. Наблюденията оставаха често на повърхността, бяха често и нерав-ни, и несигурни. Непостижимата хубост на живота се превръщаше само в литературен знак, в някаква литературна легенда за действителността. Не се намираха още истинските герои — с актуално философския им колорит на мислене и с моралната им дълбочина. Вярна бе отправната точка. Но като че ли времето още се затрудняваше да роди големи творби.

В критическите материали се бореха по-детайлните наблюдения върху творчеството на писателите с тезисността. Честолюбивите критически намерения за бързо възхождане нагоре влизаха понякога в конфликт с по-своеобразните изяви. Водеше се още борба за насоката, а не за отделната творческа личност.

По-хубавото от публикуваното в „Септември" бе отправено към миналото: първа част от „Обикновени хора" на Георги Караславов.

ДРАМАТИЧНА ЛИТЕРАТУРНА ПОЛИТИКА. КРИТИКО-ЕСТЕТИЧЕСКИ КОНФЛИКТИ

На 2 юли 1949 г. почина Георги Димитров. Това бе голяма загуба и за нашата култура. Георги Димитров не бе направил никакъв съмнителен жест, никакъв акт на култовско самовъзвеличаване. Той бе принципен и същевременно пословично скромен. Давал бе указания, изтъквал бе хора от всички изкуства, които бяха на предната партийна отечественофронтовска черта. Георги Димитров бе поверил изграждането на изкуството на самите творци. Въпреки изострената класова борба съществуваше една мекота в отношението му към хората. Тя се откроваше подчертано и с уважение към отделната личност. Писатели като Людмил Стоянов или Георги Караславов бяха тачени за сегашни и за запомнени техни заслуги. Направен бе и друг жест: от затвора бе изваден Михаил Арнаудов, осъден като министър на просветата от последното правителство на Филов. Творци като Константин Константинов, Константин Петканов, Елисавета Багряна, Атанас Далчев изказваха свободно себе си, насочваха се правилно, макар че водите наоколо им се размътваха от опозицията. По времето на Димитров литературата ни набираше сили за вдъхновени полети. Съзряваха големи замисли като романа „Тютюн"

на Димитър Димов. През това време още не доминираха социологичните тези, засилващите се предубеждения на литературната критика.

Смъртта на Георги Димитров постави една черта зад изминатия вече път. Откри се нова страница. И тя е изписана с драматични събития. Нека кажа веднага, че това време бе твърде противоречиво, че да се отрича всичко направено през това време би било неправилно. Нали партията, комсомолът продължаваха да работят. Нали основната цел не бе изменена нито на йота. И все пак това време имаше своя особеност. Дойде ред на тежък, неоправдан попечителски надзор над всяка проява на духовния живот. Бе настъпила някаква особена „епоха" — не за възпитаването, а по-скоро за бързото охулване на творците-комунисти. От такъв характер бе например „наказанието", наложено на пролетарския художник Александър Жендов, наказание, оценявано днес като твърде тъжен епизод в нашия културен живот. С акцента върху неговите „антипартийни прояви", т. е. неговото философско-естетическо мислене, заангажирано изцяло с марксизма, се установи и доста суровият климат в нашата култура.

Полемиката с Жендов започна веднага с намека за преголяма „търпеливост". Изпъкна тезата, че са необходими „хирургически мероприятия" срещу ония, които са се „решили" да подриват единството на Съюза на художниците, да атакуват партийността в изобразителното изкуство, да спъват жизнено необходимото негово преустройство върху началата на социалистическия реализъм, намиращ се в настойчива и последователна борба срещу буржоазното влияние.

Чашата на „великото търпение" спрямо Жендов бе „преляла" тъкмо когато този художник бе разтревожен от униформираните изисквания спрямо изобразителното изкуство.

Нека не навлизаме в подробности относно „духовното заболяване" на забележителния пролетарски творец. Нека не се занимаваме с онези подсилени с арсеник лекарства, които се предлагаха за неговата болест. Две неща обаче заслужава да бъдат сложени под чертата на баланса. Първо, бързото прехвърляне на Александър Жендов в лагера на враговете, без да се доизясни напълно смисълът на поддържаната от него теза, и, второ, невероятната рязкост на тона, почти убиващата жестокост към него.

Станалото с Жендов се дължеше може би на емоционалността на една или друга личност. Но ще сгрешим, ако речем да обясняваме насилието само с тази причина. То имаше и

своите по-дълбоки корени. По принцип от „административното ръководство“ не се допускаха опоненти даже от страна на хора с опит в специалната и сложна област на изкуството. Вярваше се в магическата сила на издаденото веднъж разпореждане. Актът на убеждаването бе краткотраен — след него идваше веднага жестоката и безапелационна присъда. Културата се изравняваше с всяка друга по-лесно администрирана област — например със стопанската и държавната. Това създаваше и напрегнатата тревожност, и несигурност, и невъзвратимата строгост при оценките.

Същевременно поддържаше се острота в емоционалната обстановка, рязкост, подсилвана и от недостатъчно точно осведомяване. (Нещо, за съжаление твърде характерно при нашите нрави.)

Появяваха се статии, в които се подчертаваше непрекъснато вярата в силата на разпореждането. Оптимизмът отразяваше и някои действителни тенденции, но не винаги се срещаше с реалността и с конкретните процеси. И затова бе опасен.

След удара срещу Жендов излязоха последователно серия статии от писатели все в един дух: от Павел Вежинов — „Вълко Червенков — строител на социалистическата култура“ (сп. „Септември“, 1950), от Богомил Райнов „Вълчо Червенков и въпросите на изобразителното изкуство“ (в. „Литературен фронт“, 1950) и др. Във всички тези статии преминаваше като червена нишка мисълта за вярно намерени пътища на културата, за правилни, задължителни принципи.

При тази обстановка по задължение работеше на пълни обороти и литературната критика. В нейните оценки блестеше нескромната и нереална идея за ускорено развитие, за лесен възход, за бързо преустрояване на творците, като се налагаше нерядко гъст лак върху ръбовете и неравностите на конфликтите в живота. Не се изследваше действителното течение на литературния процес. Пък това бе и опасно, защото можеше да доведе веднага до неприятна разправа с административните пълномощници.

Ако проследите излезлите критически статии и рецензии през тези години, навсякъде ще забележите една откроваща се категорична особеност. В тях се подчертаваше все изискването за възходяща права, за неотменен героизъм, за оптимистично звучене при всички реални обстоятелства. Това убеждение бе не само първородна рожба на новата естетика — то бе и едно заблуждение относно едносъщието и героичната ревност на живота. Под възбрана бяха по-дълбоките и по-сложни

изживявания. Искаше се писателят, реформатор на психиката на хората, малко да вниква в дълбочините на сложния личен свят и всякога еднотипно да героизира и темата, и характерите. Примери за категорични и резки изисквания ни предлагат статиите на по-дейните през това време критици: Пантелей Зарев, Стоян Каролев, Пенчо Данчев. Но не бяха само те привърженици на този наложил се идеен стил. Явлението беше широко разпространено. В статията на Васил Акьов „Поезията на Александър Геров" четем: „Авторът като политзатворник успява да разкрие редица черти на тази действителност, основните от които посочваме по-горе. Но въпреки подробното познаване той не показва с необходимата сила и пълнота нейните герои. Тяхната неизчерпаема морална сила, техният стил на живот и борба" (в. „Литературен фронт", бр. 22, г. VI, 1950). В статията на Симеон Султанов „Новите стихотворения на Давид Овадия" се повтаря същата мисъл:

„В първата стихосбирка стихотворенията бяха написани в един равен, малко миньорен, убит тон. И това се дължеше най-вече на обстоятелството, че Овадия представяше твърде едностранчиво партизанското движение, човечето с неговите трудности, отколкото с неговата героика" (в. „Литературен фронт" г. VII, бр. 6, 1950).

В статията на Минко Николов по повод на стихотворението на Александър Муратов „Балада за ученика" също четем:

„Това помага за вярно охарактеризиране на психологическото му състояние. Авторът обаче е спрял само при мъчителната борба със съвестта, без да е загатнал следващия момент от този идейно-психологически процес, оставил е читателят сам да предположи и „домисли" развитието на героя, като с това е платил данък за известно пасивно съзерцателно отношение към идейната развръзка на баладата" (в. „Литературен фронт", г. VII, бр. 13, 1950).

Да, и при известна вярност на констатациите стилът на мислене бе лекомислено уеднаквен. Той предполагаше образа все на един човек, човек едносъщ, всякога експлозивно смел, решително отстраняващ всичко, което носи малко драматизъм. Този стил на критика неизбежно определя граници на явленията. Мисълта, че в най-конфликтната, най-дълбоката епоха на преустройство, каквато изживява нашият народ, личността може да е и конфликтна, човекът може да е и противоречив, (Фауст в главното, но с нещичко и Мефистофел) изглеждаше изцяло кощунствена.

Този стил на мислене с някои свои страни имаше оправда-

ние — трябваше да се изгражда психиката на нов човек и да се насочва писателят. Трябваше да се утвърждава силата на движението, а не задържането. Но този стил се препречваше рязко и срещу дълбочината на художественото познание. И с това не допринасяше за епохалното обогатяване на литературата ни с правдата на историческото. Тръбата се нагласяваше все на един тон. Даже и такива поети като Фурнаджиев заговориха равно, за неща неизживени, но напълно отразяващи отделни изисквания. В поезията му доминираше сега обобщението абстракция, идеята за отвлечен героизъм. И естествено идеализацията в нея не се примиряваше с реалността на познанието, приповдигнатите и изкуствени стремежи с разумните наблюдения. А без по-дълбок драматизъм не бе възможно да се създаде нито хубава поезия, нито хубава проза, която носи в себе си и героиката, и страданието, и разрушителната ирония, и възторга от реалността. В критическите оценки никой герой не бе достатъчно извисен, напротив, всеки, сближил се с реалността, бе опасно земен и човечен. Това бе някаква фалшива представа и за действителния човек. Той бе окован в рамки, прикован бе на пиедестал, изнесен вред неземен свят като избраната личност. Тя се възпяваше гръмко, дитирамбично освен в стихотворения, но и в романи. Така литературното време бе противоречиво — от една страна, то бе устремено, от друга, през него трябваше да се изстрадва истината, да се изнася борба за справедливост и даже за човещина.

В похода към върховното величаене се зараждаше и конфликтът с онази литература, която не се откъсва от реалността, от двуединната истина за доброто и злото. Оценката на тази литература бе конфликтна, противоречива: случаят с романа „Тютюн“. Запазваха се известни резерви за психологизма и художествената аналитичност на романа, но се набягаше на необходимостта да се героизират епично образите. Изтъкваха се чужди влияния, без да се проникне в личните възможности на автора.[1] Оценката на „Тютюн“ естествено постави в трудно положение крупен творец като Димитър Димов. Грешките обаче не срещаха педагогическата мъдрост на ръководството, а жестоката присъда, характерна за това противоречиво и тежко време.

И друго. Каквито и да бяха слабостите на литераторите,

[1] Става дума за моята оценка на романа: в. „Литературен фронт“, 1952, бр. 10.

визирани в статията „За романа „Тютюн“ и неговите злополучни критици“, те все пак изпълниха и твърде важна положителна задача.[1] Трябваше да се сее на още неразорана почва. Необходимо беше да се води яростна борба срещу реакционната идеология. Преди Девети септември чрез училищата, университета, пресата и радиото, чрез издателствата и различните научни и други фактори буржоазната идеология бе станала господствуваща, официална за обществото идеология. По закона за класовата борба тя се съпротивяваше съвсем твърдо на промените. И преходът към социализма бе невъзможен, без да се атакува тя с щурм и настойчивост. Тази задача бе изпълнявана теоретически и практически от споменатото поколение критици. Литературата бе измежду главните фронтове на битката. Даже във философията нямаше толкова конфликтни сблъсъци, както в литературата. Опозиционни издания като „Свободен народ“ или даже „Балкански преглед“ държаха литературното наследство като щит срещу революционната мисъл. Чрез него се търсеше възможност за идеологическа съпротива. Загубването на материалната база от буржоазната класа още не довеждаше революционната идеология до крах, нито до пълното идеологическо закрепване на диктатурата на пролетариата. През това драматично и горещо време бяха необходими и остро перо, и категорично слово. И онези, които грешаха сега, бяха служили и служеха вярно на партията и на нейните по-близки и по-далечни цели.

СТРЕМЕЖЪТ КЪМ ОТКРИВАНЕТО НА ГОЛЯМАТА ТЕМА

Въпреки че не достигаше гъвкавост на мисленето и жива чувствителност към богатството на живота, литературата ни припечелваше нов терен. Края на 40-те и началото на 50-те години придобиха особено значение. През това време стъпка по стъпка се открояваше голямата тема на материалното и духовното преустрояване на обществото. Първите подтици дойдоха от младежките бригади. В социалистическото строителство бе въвлечена широко младежта. Тя потегли романтично и всеотдайно към строителните обекти. И водеше със себе си и най-младото поколение поети. То обещаваше да създаде различните, понякога невероятните, но истински образи на преоб-

[1] Не случайно завърши по-нататък добре тяхното идейно-естетическо преустрояване.

разените хора. Всред младите бригадири бяха Иван Радоев и Павел Матев, Климент Цачев и Давид Овадия, Вътьо Раковски, Найден Вълчев и Пеньо Пенев. В поезията на тези нееднакви по натюрел творци-обновители навлезе освен възторга на младежта, но и непосредният бригадирски трудов бит. Иван Радоев написа група стихотворения, в които пряко отрази младежки изживявания — и преди пристигането на строителните площадки, и по време на живота край тях: „На път", „В строя", „Обедна почивка", „Бригадирски вечери", „Отмора". Поетът е представил поетично чудния спектакъл на труда, виден под различно осветление. Ето даже картината на живота, който протича в палатката:

До мен играят шах. Говорят двама в ъгъла захласнато.
Евстати пише някакво писмо и се усмихва скришом,
захапва молива, навежда се отново и от нарите
се чува тежкото и уморено дишане.

(„Обедна почивка")

У героите на Радоев две състояния са в постоянна, неравновесна борба: физическата отпадналост, жаждата за отмора и бодростта на духа, желанието „и утре да не вали", за да се изпълни добре вече започнатото. Близки по емоционален и мисловен строй до Радоевите стихотворения са творбите и на другите. Това не беше поезия с върхове, но тя все пак имаше значението си.

Темата на труда заангажираше с връхлетялата нова задача — целенасоченото строителство на социализма. Както и да се рисуваха героите с розови байрачета в ръка, те навлизаха в съзнанието на читателя и ставаха частица от неговия свят.

През 1950 г. Иван Мартинов написа повестта „Миньори". В нея доминира идеята за съзнателното съревнование между работниците. Болка изпитва често онзи, който е начело на бригадата. Неговият душевен живот е изопнат като жица. Но той води напред към съзидание. Макар гневен и сприхав, той е всесилен и всеотдаен. Като негаснеща звездичка в миньорския рудник е този човек, светлинка, която сочи пътя на другите. Всред променящия се декор на живота писателят бе открил нова човешка психика, приближил се бе до битовата атмосфера на работническата среда.

Селото, битката сред полята и в бригадите привличат друг писател, израснал изцяло от съвременността — Стоян Даскалов. Неговите герои идват с лице, освежено от вятъра на жи-

вота. Те не са някакво ехо на изменящата се действителност, а носят у себе си нейната жизненост. Те воюват с ограничеността си. Те стават пионери на решителните изменения. Тези им черти се открояват в повестта „Орденоносец“ (1949), откриваме ги в персонажа на сборника разкази „Девойката от прохода“ (1950). Иван Радоев, Пеньо Пенев, Стоян Даскалов разбираха, че създаваната от тях литература има и педагогическо значение. Че тя трябва да оформя духовни качества и да поддържа неуморима ненавист към старото, към вчерашното. Тези автори не бяха без недостатъци. Талантлив писател като Даскалов трудно преодоляваше натуралистичната близост до фактите. Или пък стигаше до другата крайност — служеше си повече с идеализацията, отколкото с истините на живота. Като трезв реалист, който познава душата на селския младеж, Даскалов изследва в разказа „Бато“ конфликта между личността и обществото. Героят е избягал от младежката бригада, той е примамен от мисълта за лек живот. Но близките му, неговата младежка среда го посрещат като дезертьор. И Бато не изтърпява укорите, собственото си угризение. Той се връща при строителите, даже става ръководител. В повестта „Орденоносец“ Максим без сянка колебание се хвърля в строителството. Разказът за живи хора рядко се докосва до сърдечни нежности, до пулса на интимния живот. Тези хора са въплъщение главно на гражданска всеотдайност.

Повечето от споменатите творби — проза и поезия — остават в своя ден — те са надмогнати вече от времето. Но тези произведения изпълниха своята мисия. Въпреки еднолинейния и повърхностен психологизъм всички тези батовци, маноловци, максимовци са реално преустроени люде чрез труда.

Времето на ентусиазъм и гражданска изява създаде и своя върховен изразител, поета с ново емоционално и интелектуална светоотношение — Пеньо Пенев. Той обнови интонацията на лириката, създаде свой стих. Още през 1947 г. като ученик в гимназията Пеньо Пенев е работил при строежа на железопътната линия Ловеч—Троян. Там у него нахлуват бурно нови размисли и настроения. По-късно работи и на големия бригадирски язовир „Росица“. Увлича го ентусиазмът на строителите и пише непрекъснато. В спомени, поместени в юбилейния лист „Пеньо Пенев“, издаден през 1960 г. в Димитровград, Димитър Точев разказва:

„Работеше денем за двама, а нощем, когато лагерът утихваше, той излизаше от бараката, сядаше на плаца под електрическата крушка и часове седеше над лист хартия, разгърнат върху коляното му.“

Любопитно е как отрано са се раждали новите интелектуални и морални звучения в лириката на Пеньо Пенев. В неговите разказвателни тогава стихове се срещат имена на живи хора. Колоритно цъфти някаква панаирна пъстрота на характери. Поетът разказва за пълните вагони, за Галиб, който се смее, за слънцето, което се радва, за небосклона, облякъл бригадирска блуза:

Железните звена под нас трещят. Поглеждам
другаря си. За рамото му се държа.
Поглежда ме и той. На лявата му вежда
две кални капки пот напрегнато тежат.

Като по даден знак запяваме си весело,
запяваме на два езика аз и той,
но чувствувам, има нещо близко в тия песни —
Галиб запял е с мене също за Росстрой.

(„Дружба")

Този цитат е от съвсем ранната поезия на Пеньо Пенев. Галиб е екзотично, турско име. И наред с него идва русизмът, взет от речника на строителството — „Росстрой". Така са се проецирали върху екрана на съзнанието на автора пъстротата и непредвзетата хубост на новото. Стиховете са още несръчни като форма, още не срещаме подвижния ударен стих на Пеньо Пенев. Но те звучат силно с моралната всеотдайност и бодростта на духа.

По време, когато се умуваше за принципите на новата естетика, поети като Пеньо Пенев правеха своите чудесни пътешествия из живота. И той навлизаше в перспективите на неговата поетика, доказваше, че не само философията знае разумността и красотата на новото, а и непосредната действителност. От нея, от самия живот трябва да се черпят и поетични знания.

С реалността вече сплитат мечтите си и други. Божидар Божилов писа за „Димитровград" през тия години:

Тук няма град. Тук всичко е мечта.
Градът ще расте в идните години.
Но огън в есенния мрак пламти
там, где просторен булевард ще мине.

Хубаво, със силен драматизъм изрази принадлежността си на

новия живот и Георги Джагаров в началото на 50-те години:

Този свят —
и прекрасен,
и грозен —
е мой.
Той е капка от мойто сърце.
Аз съм влизал за него в най-лютия бой
с отмъстителни тежки ръце.

В звучния хор на въодушевлението се сплитаха гласове на различни поетически поколения. Те не бяха обвързани с култа. Те бяха независими от неговата политика. И с това усложняваха литературния процес. Защото чрез тях се сблъскваха повели и действителност, норми и реален усет за порива на времето. Особено голямо значение за цялостния литературен процес имаха историческите платна „Тютюн", „Обикновени хора", „Железният светилник". Димов, Караславов и Талев повеждаха напред националната литература, която израства върху реализма при опознаването на миналото, върху марксическия светоглед при тълкуването му. А и колко широк бе художественият диапазон от „Тютюн" до „Железният светилник". „Тютюн" като философско-исторически епос, като обогатена от европейската култура мисловност и художественост и „Железният светилник" като интимност на родовото битие, като негова индивидуалност и физиономичност. Отбелязването на едни и недосъглеждането на други достойнства на „Тютюн" бе слабост и грешка на литературната критика, впрочем осъдена за тях в условията на времето с прекалена, даже непредполагана жестокост.

СПОРОВЕТЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА. ПРОБЛЕМИТЕ СЪВРЕМЕННОСТ И ЕСТЕТИЧЕСКА ПЪЛНОЦЕННОСТ

Едва ли ще се открие друго време в литературната ни история, в което са се водили толкова разговори за литературната критика, както след спора за романа „Тютюн". Това бе една висока вълна от статии, от изказвания, от различни подмятания, които буквално заляха литературния печат. За някои съдници литературният критик се превърна в своего рода враг на обществото и литературата. Неговата личност придоби ня-

какви мрачни черти, напомнящи ни за фигурата, дебнеща зад ъгъла с домино, плащ и кинжал. Направеното дотогава от отделни критици бе превърнато набърже в прах и бе разпиляно, както се казва, по четирите посоки на хоризонта.

Безспорно дискусиите целеха поправянето на нещата. Изнесени бяха освен мними, но и действителни грешки и недостатъци на литературната критика. И това спомогна за нейната еволюция. Трябва обаче веднага да се отбележи, че мнозина, които теоретизираха или критикуваха, не всякога показваха високо мислене и не всякога допринасяха за реалното „превъоръжаване" на литературната критика. Много разсъждения имаха метафизически характер. Често критическите умувания бяха откъснати от въпросите за конкретното богатство на литературните явления. Разговорите например за „обществените надстроечни и ненадстроечни явления" слабо помагаха на литературната критика. Немного полезни се оказаха и приказките за „творческата индивидуалност" и за „оригиналността" на литературното произведение, когато имаха отвлечен характер. Това бяха по-скоро налучкани принципи, отколкото конкретен разговор за психологията и за индивидуалното битие на твореца. Тодор Павлов писа в статията си, появила се като заключение и извод от дискусията:

„Мисълта ни е, че литературният критик в качеството си също и на литературен политик може и е длъжен да прави не само обективно верни естетически оценки на дадени произведения, художествени школи и цели литератури, но и да им помага да се насочат целесъобразно към поставянето и решаването на най-актуалните, най-важните, най-типичните задачи на своето общество и време. Тъкмо по тоя начин изкуството, родено от живота и изпълняващо функцията на извънредно важен орган на живота, се слива органично с него и му служи вярно и резултатно по пътя на неговия непрестанен възход напред, по пътя на тържеството на прогресивното ново над консервативното старо, по пътя на осъществяването на социализма и комунизма."[1]

Въз основа на тези принципи Тодор Павлов направи и конкретна преценка за творческите позиции и за поведението на литературните критици. Той има пред вид спора, който възникна след статията във в. „Литературен фронт" на Христо Радевски „За боева марксистко-ленинска литературна критика".

[1] Тодор Павлов, Изкуство и живот. Литературна критика и литературна политика, в. „Литературен фронт", 1953, бр. 48.

В този спор взеха участие Пенчо Данчев, Стоян Каролев, Г. Н. Димитров-Гошкин и др. Ето как разюмира Тодор Павлов изводите:

„Общото впечатление от тези изказвания беше, че те не засягаха извънредно важния въпрос за отношението между литература, литературна критика и политика. Само др. Пантелей Зарев в изказването си отбеляза: „В моята практика на критик се оказаха разкъсани и противопоставени литературната критика и литературната политика." И толкова! По-нататък др. Зарев се впусна в разсъждения за „задачата на литературната критика", която трябвало да утвърждава постигнатото, а не да изтъква предимно слабостите и пр., че когато в едно произведение наистина преобладават слабостите, главна задача на литературната критика е именно да ги изтъкне, но когато, както е случаят с „Тютюн", постиженията на автора са безспорно големи, критиката е длъжна да не изтъква предимно слабостите, макар че тъкмо защото произведението е значително, те също трябва да бъдат изтъкнати, та по тоя начин да се помогне на автора. Поставя ли се и решава ли се обаче с всичко това въпросът за отношението между литературна критика и литературна политика? Казва ли ни се с всичко това каква именно е и трябва да бъде нашата литературна политика и нейното отношение към нашата литература и литературна критика? Явно е, че не се казва. А забележителната редакционна статия на в. „Работническо дело" особено ясно и последователно докрай постави именно този въпрос, който на поменатото общо събрание на СБП бе заобиколен както от др. Пантелей Зарев, така и от другарите Пенчо Данчев и Стоян Каролев и за съжаление не беше подчертано изтъкнато също и в заключителното слово на др. Христо Радевски, макар в самия доклад да беше засегнато, ако и не цялостно и последователно докрай."

И по-нататък:

„От същия този недостатък страдат и повечето от изказванията в сегашните наши дискусии и особено изказването на другарите Пенчо Данчев и Стоян Каролев, а особено пък статиите на др. Георги Н. Димитров-Гошкин. Както вече бе споменато и по-горе, другарите Пенчо Данчев и Ст. Каролев се впуснаха в непринципни разсъждения по отделни свои твърдения, обвинявайки др. Христо Радевски в необективна и неточна преценка на тези техни твърдения. А др. Г. Н. Димитров-Гошкин, като превърна творческата специфика или оригиналност на отделните автори в „предмет на литературната

критика", също така от своя страна заобиколи и недопустимо оцени въпроса за отношението между литература, литературна критика и политика. Кой естет — идеалист и формалист, не би се подписал и с двете ръце под това определение на „предмета на литературната критика"?"

Такива бяха общите постановки и конкретните обвинения срещу литературните критици в изводите, направени от дискусията. Без да навлизаме в подробности относно това, че Пенчо Данчев и Стоян Каролев се защищаваха и основателно срещу пресилени обвинения. Че Гошкин долови и вярно някои основни задачи на литературната критика — що се отнася до разкриване на творческата индивидуалност и оригиналността на литературната творба, — би трябвало да кажем, че Тодор Павлов бе прав в категоричното подчертаване на несъответствието литературна критика и литературна политика. Той допринесе да се избистрят някои недоизяснени въпроси. Но трябва да повторим, че общата постановка не можеше да даде онези трайни и пълни резултати, към които бе задължена да се стреми литературната критика. Тя трябваше да се превъоръжава много сериозно, в дълбочина, да разшири представата за идейност, да извисява естетическото ниво на литературния анализ, да улавя и обяснява вярно функционалността на единството съдържание — форма, да бъде свободна от тези, от норми и предубеждения. Защото само така нейният анализ можеше да преминава в конкретна литературна политика и да влияе на литературния процес. На критика бе необходимо освен изучаване на живота и духовно обогатяване, идейно-морална и естетическа висота на мисълта. Нужна му бе и по-голяма свобода, когато се вслушва в онзи вътрешен глас, който подсказва непосредствено разнородните качества на литературната творба. Става дума не за някаква самоцелна критическа интуиция, а за тънък литературен усет, който води критика към по-точни и нюансирани оценки. Такава следваше да бъде гражданската и естетическата линия и на литературния изследовател на миналото.

Литературната критика получи частично известна помощ от протеклите разговори и разсъждения. Но тя бе подпомогната и от самата художествена литература и, разбира се, от своята ревност да върви напред. Тя се срещна с явления, които излизат извън привичните граници. Явления сложни и многопосочни, които, за да бъдат разбрани, изискват и една победа над привичното мислене. Може да се каже, че тази борба със самата себе си критиката водеше настойчиво и това я

тласкаше към вътрешно обогатяване. Стана и друго. Тя използува опита и на литературното наследство, отричано до вчера. Потърсиха се психологически дълбочини, национално-народностна философия, изобщо естетически и духовни стойности, които бяха незабелязвани, пропадали зад изпасяните напред политически възгледи на писателите или зад някои случайни техни изказвания. Литературната критика заживя с нови надежди. И това беше може би най-хубавото в нейното страдание — след злощастната история на някои критици и след другите й митарства и „ходене по мъките".

Но нека припомним накратко за ценностите в новоявилите се литературни произведения, които, замислени дълго преди култовското време, подтикваха сега литературния процес.

Романите „Тютюн", „Обикновени хора" и „Железният светилник" идваха с образа на миналото, твърде различен при всяко от тези произведения. Като че ли разноцветен прожектор се насочваше към протеклото и го представяше с много цветове, с богати психологически ситуации. У Караславов — в първата книга на „Обикновени хора" — преобладава морално-социалното звучене на живота. Това бе времето през и след войните. У Димитър Талев изпъква историческата старина, видена през едно силно патриотично въодушевление. Той почти ни възвръщаше сега в действителност, която бяхме опознали чрез Вазов. Но неговото пътуване през времето бе по-различно от Вазовото. Отправяхме се по нов, повлиян от марксизма начин към миналата епоха. Отивахме в друг, непознат до Талев край на българската земя. Димитър Димов изпълваше широките си платна в „Тютюн" с образи на хора, почти съвременници, участници в партизанските борби, колоритни фигури от света на буржоазния бомонд. У него животът — в своята изключителна множественост, комплицираност и дълбочина — бе осветен от философия, която взема борбата като свое кредо. Авторът приемаше сложността и несъвършенствата на човешката природа и ги поднасяше за опознаване с неподражаема вътрешна свобода.

Можеше ли всичко това да не повлияе върху духовното състояние, размислите и умонастроенията на онези критици, които бяха атакувани с толкова теоретически копия, с язвителни стрели и даже с първобитни тояги.

Почти всички изброени романи-епопеи за различни периоди от протеклото ни национално битие се появиха в началото на 50-те години: „Тютюн" през 1951 г., „Обикновени хора" и „Железният светилник" през 1952 г. Нашата литература извед-

нъж придоби значителна психологическа дълбочина и оригинална осанка, тя доведе до ново национално самопознание. Тя се обогати с характери превъзходни, конфликтни, ожесточени към себе си, мономани на изключителни страсти (Д. Димов), светли и чисти от дима на страстите (Г. Караславов, Д. Талев). Така художествената литература наложи да се коригира представата ни за човека, да се изместят настрана стеснените ни възгледи, да се размисли критиката по-дълбоко и за нашата народопсихология. В трите посочени книги боите на стила си контрастираха, психологическите анализи, вътрешните диалози бяха лични и неповторими. Тези творби се различаваха и концептуално, като художествена структура.

Нима можеше да се премине през всичко това с общите идеи само за актуалност и за литературна политика? Процесът на развитието бе не само обективен, а и субективен. Литературната критика нямаше да тръгне автоматично по нов път, ако нейните представители не желаеха да надхвърлят малките мерки и да осъзнаят истините за литературния живот с неговата вътрешна неизмеримост. Ако не успееха да променят отношението си към миналото, към онова в българската литература, с което тя придоби вечност. За сериозно мислещия се създаваше нов духовен климат — освен за лично и за народностно национално самоопознаване. Откриваха се нови чудесни мигове за идейни и естетически съзерцания и актове. Освобождаваше се разумната личност от духовните терзания — драматичните спорове с догматизма, неточната концепция за началната теоретична база. Критиката чрез най-добрите си, жестоко ругани представители видя сега слабостите си под безпощадната светлина на своята самопреценка. И започна да размисля, да преценява за вече направеното и за ненаправеното.

Но нека не избързваме с апология на станалото. Въпреки положителните тенденции култовската инерция и създадената вече обстановка продължаваха да въртят чекръка на процесите. Това ярко изпъкваше и в литературата, която бе ангажирана в пресъздаване образа на съвременника. Все още, ако се позволяваше конфликтност при изброяване на миналото, не се търсеха дълбоките следи на противоречията в съвременността. Ако бе търпима изразителността на човешката драма, видена в един отдавна протекъл свят, тя не се допускаше в опростената графика на прозата, рисуваща съвременността. Над нашата култура продължаваше да се спуска онази фалшива философска драпировка, която ѝ придаваше външна

пищност, тържественост и самодоволство. Драпировката се разстилаше в речите, тя се диплеше по подиума и по естрадите на съюзните събрания. Тя изпъкваше и в печата. Тъжно явление бяха издребняването на личностите, насажданата култовска раболепност. Те се котираха паралелно с дитирамбичните възхвали, отправяни към водаческата личност.

Имаше опасност едно напрегнато, драматично време от епохата на социализма да остане незабелязано — без своя жив и богат литературен образ. В началото на 50-те години се откроi между другите произведения една малко сурово написана книга за съвременния живот — повестта на Стоян Даскалов „Своя земя“ (1952). Тя говореше за по-дълбоки конфликти, за упорити и вкоренени страсти. Тя послужи и за сценарий на филм, който показа през какви трудности преминава човешкото съзнание, закърмено от миналото. Писатели с безспорни възможности, като Павел Вежинов („Сухата равнина“), се бяха оказали измамени от фалшивите си представи за новото.

Не бе по-радостно положението и в поезията. Излизаха стихосбирки като „Велики дни“ на Фурнаджиев, в които шумеше общ патос. Това бе наистина измама на очите от лъжливи слънца. Тъжно е да се приеме, че на силни поети като Фурнаджиев са били по вкуса лъжепоетичните фрази и кухият възторг.

Могат да се посочат и хубави лирически творби от онези години — например такива несложни произведения като стихотворението „Гроб на хълма“ от Валери Петров. В него е разказано простичко за скритата народна мъка. От него изведнъж израства идеята за истинското величие, за безсмъртието на безименните. Ето:

Звездата му е скромна, но я тачи
тук всеки, който знае тез места —
лежи под нея мъничко ятаче,
от втори клас преминало в пръстта.

Гробът на ятачето се слива с околния пейзаж, той става едно с небето и земята:

Сега дрънчат край гроба му овцете,
пристигнали от фермата далеч,
и слага пионерче свойто цвете
във стомничката с веселата глеч.

Тъмней над гроба облачното било,
проблесва долу сребърна река
и снимката със кичурчето мило
под счупената селска козирка

се слива със земята и с небето,
и с тъмните далечни лесове. . .
И може би това е туй, което
народът ни безсмъртие зове.

Човешката душа не се изчерпва с формули. И Валери Петров бе намерил верния път към интимното й представяне. Тази негова поезия влизаше в неугласен спор с такива например помпозни стихове на Фурнаджиев:

Все по-високо знамето се вдига,
все повече са славните ни дни,
но знаем от Червенков: — Туй не стига,
пред нас са вече нови планини.

Или:

Ще бъде мир и ще цъфти земята,
защото в този път неотклоним
Червенков с нашата партия крилата
напред ни води — мъдър и любим.

Такива бяха сложните конфликти в литературата ни през това противоречиво и драматично време. Заставаха враждебно едно срещу друго представата за скрития гроб на партизанчето, който се слива с околния пейзаж, и кухото величаене на личността, засенчила в мислите на поета народните дела.

В началото на 50-те години се писа немалко за партийността в литературата ни. Обаче усилията, положени по времето на Георги Димитров, да се обединят писателят и народът сега отслабваха. Отнемаше се нещо като че ли от духовната същина на народа, от неговото значение с това непрекъснато уверяване, че зад извършеното в страната стои една само „избрана“ личност. Морално се погубваха творци-ласкатели, които нямаха вътрешна свобода за преценка и за точно наблюдение на фактите. Литературата за съвременността — след крупни исторически творби като „Тютюн“ — оставаше естетически непълноценна поради липса на дълбочина в нея.

Към средата на 50-те години избухна дискусията на тема „Книги за хората на труда". В нея изпъкваха слабостите на литературата за съвременността: туристическа прибързаност, ескизност, външна хроника на строителството, груба теза „положителен герой" — „отрицателен герой". В една статия Лозан Стрелков разказва с изненада: по време на свое лечение в Княжево той открил колко разнообразни са хората, излезли на излет в гората. Всеки показвал своята индивидуалност в играта. Една жена с тон на командир обявила края на забавата и създала някакво сурово единство между хора, различни иначе. Стрелков е онасловил статията си „Творчески грешки с дълбоки корени". Според него писателят като посочената жена нарушава играта на живота. Той е податлив към схеми, студен и равнодушен към живия човек. „Поради това — пише Стрелков, — че ние не изобразяваме сложния живот на характерите, в нашите произведения липсва емоционалност, липсва патосът на времето. И за да го създадем, ние търсим външни средства — в белетристиката и поезията чрез пейзажа, а в драмите — чрез декорите. Но колкото въздухът съживява мъртвеца, толкова тези външни средства могат да оживят мъртвите схеми в произведенията. Те могат да въздействуват само на живи образи, не и на схемата. Ето защо главното си остава в изобразяване на сложния живот на характерите. Когато с такова разбиране пристъпим към претворяване образа на новите хора в художествените произведения, тогава ние не само няма да се поддадем на влиянието на схемата в живота, но ще я разберем, ще й преградим пътя с живи и ярки образи."[1] И тъй според автора култовската обстановка изпълнява със схеми и живота, а литературата лекомислено ги повтаря.

Петър Пондев писа справедливо:

„Но колкото и различна да е обстановката, в която ще ни въведат авторите, ние не можем да се освободим от чувството, че описаната история ни е вече позната, че макар и на друго място, ние сме срещали тъкмо тези хора, които и тогава, както и сега, са мислили, говорили и вършили същото. И повтарят се тук не само т. нар. „производствени истории", които независимо от това, дали се отнасят до „скоростните методи" на зидане, нарязване на метали или до „високощайерното бичене", се развиват винаги в един и същ схематичен план — борбата срещу класовия враг и изоставащите. Повтарят се тук и семейните, и личните истории, които при всички случаи,

[1] Лозан Стрелков, Творчески грешки с дълбоки корени, „Литературен фронт", 1955, бр. 10.

ако така можем да се изразим, са задължително „производствени". Отношенията в семейството на Марин Баръмов („Сухата равнина"), Халачев („Край Марица"), Калинов („Върховете са близо"), Чавдаров и Вела („Светлини") са построени върху немного остроумно измислени варианти на един и същ предварителен авторски замисъл — да се представят личните и семейните отношения като непосредствено отражение от самите производствени отношения. Очевидно тук бедата не е до случайно промъкнали се шаблони в изобразяването на отделни страни от действителността. Работата е много по-сериозна. Касае се до определено, съвършено опростено разбиране на живота. Или още по-точно — до предварителен отказ да се изучава животът, като се възприемат готови тезиси в обясняването на всичко, което се отнася до човека и заобикалящата го действителност."[1]

Такива слабости се виждат и в поезията. Ламар ги е отбелязал живо, саркастично.

„Аз мисля, че нашата поезия намали своя обхват и нейният тематичен план не се осъществява художествено, а схематично." За доказателство на тази мисъл той сочи отношението към самия него:

„Написах десетина сонети — планински, — които бяха публикувани в сп. „Септември" миналата година. Главният редактор ги обяви за безидейни, макар че във всеки сонет имаше известна идеологическа насоченост. Те бяха вътрешен отзвук на природни картини, които аз съм изживял и в които съм вплел доста *човешки* образи. Това отношение на главния редактор на „Септември" не ме смути, но ме накара да се замисля за някои въпроси, свързани с поезията ни въобще. Оттогава, като седна да пиша стихотворения, пред мене застава образът на незнайния редактор и моята смелост се стопява в още по-нехудожествени рими и ритми. Моля, какво остава за младите, които ги газят като табашка вълна! Какво ще искаме от тях? Аз не мисля, че те ще добият художествена смелост! Те са остригани ярета, които треперят, преди да е паднала сланата." Поетът съвременник на Гео Милев, афоресван за свободомислие, бе почувствувал сега пред себе си духовната стена.

В средата на 50-те години се развихри дискусия за поезията. Главният редактор на в. „Отечествен фронт" Вл. Топенчаров излезе със статия „Не е до шега". В нея критикува ос-

[1] Петър Попдев, Да създадем книгите, които ще вдъхновяват, в. „Литературен фронт", 1955, бр. 12.

тро група млади автори за интензивното им творчество и Христо Радевски, че създавал теория, отричаща идейната поезия. Прав в някои положения, Топенчаров за съжаление нарече творчеството на младите en bloc поезия „на пънове и мъртви кадъпки". Стана нужда редакцията на „Литературен фронт" да защити младите, да посочи творби и на съветски поети, писали интимна поезия. Необходимо беше да изяснява елементарната истина, че „рязкото разделяне на поезията на гражданска и интимна и противопоставянето им една на друга е неправилно. И ако все пак ние ги делим, то това деление е условно." Че „няма пълноценна гражданска поезия без непосредствено, интимно отношение на поета и няма пълноценна интимна поезия, в която да не се чувствуват епохата и нейните идеали. . ."[1]

Ето и заключението на вестника в това много сложно обърквапе на тези и понятия:

„Правилно в. „Отечествен фронт" взе думата по литературни въпроси в навечерието на годишното събрание на Съюза на българските писатели. Работата обаче не е да се изкажеш само, а и до това, какво ще кажеш, дали ще помогнеш, ще допринесеш нещо за успеха и развитието на литературата. Никаква помощ не е това да застанеш зад неправилните позиции на един фейлетон, високомерно да обвиниш в малоумие редакторите, които са допуснали публикуваните във фейлетона стихотворения до печат, и всегласно да заявиш, че „нямало отговорно отношение към политическите и обществено-възпитателните задачи"."

Разговорите продължиха още дълго — със спора за „патетичната" или за „камерната" лирика. Емил Петров в статията „Да създадем пълнокръвна жизнена поезия" обобщава, че „на едно от първите места трябва да поставим борбата срещу схематизма, срещу поезията на парадното благополучие". Иван Бурин възрази на тия мисли със статията „Парадно благополучие или социалистически оптимизъм". Разговорите продължаваха. Но напомняха напрегнато спортно състезание, при което за съжаление няма промени в резултата. Необходим бе по-дълбок прелом. И той дойде: Априлският пленум на партията. Този пленум помогна да се изчистят водите и на литературата. Той допринесе да се разграничат — теоретически и практически — високият ход на епохата, насочена към създаване на голяма литература, и дребното пълзене в подножието

[1] Да, съвсем не е до шега За богата, многостранна социалистическа поезия, в. „Литературен фронт", 1955, бр. 43.

на народния живот, тъжното лутане в дебрите на критическите недомислия.

След смъртта на Димитров завършваше (и мълчаливо продължаваше) едно време на обединяване в общонационално русло на демократичната и народната литература със социализма. С Априлския пленум завършваше пък култовското време, изпълнено с напрежение и борби, характерно с теоретическа еднопосочност и догматика. Започваше нов период, който утвърждава големите завоевания, укрепва връзките с народа, разширява проблема за съвременната тема и за художественото претворяване на миналото, извежда напред разговора за естетическото богатство, за професионалното майсторство. За това допринасяха и литературните завоевания със сътвореното вече от Димитър Димов, Димитър Талев, Георги Караславов, Емилиян Станев, Камен Зидаров — върховите извишавания в общия панорамен изглед на литературата ни към средата на 50-те години. Това творчество, станало относително независимо от емпиричните постулати и ограничеността, допринесе също да се разберат съкровените истини на Априлския пленум.

НИКОЛА ВАПЦАРОВ

Втората половина на 30-те и началото на 40-те години дариха българската литература с един голям талант. Това бе Никола Вапцаров. Изключително явление, поет, който събира в себе си най-живите черти на народа и епохата. Този поет може да се разглежда само като Ботев или Вазов. Или като неговия голям предшественик Христо Смирненски. Какво велико намираме у него — човека с омаслени работни дрехи и с интелигентно лице. И партийна страстност, и отглас на бурносните обществени събития, и черти на една българска психика, приела в себе си националното и общочовешкото, сега създавано от техническия прогрес. Още оригинален художник с могъщо творческо съзнание, изискващо категорично обновяване на формите. Вапцаров ни среща с една непозната допреди в изкуството психика на работник, която, като се слива с общонародното, запазва напълно собствената си мярка за света.

Затова и преценките за него изискват по-особена настройка, изострено чувство за голямото и неповторимото. Той може да се сравнява с онези титани, чието творчество ни вика към себе си непрекъснато, тъй като те са внасяли в изкуството преломни идеи, нова психика — както е било това примерно през Възраждането за европейското изкуство, преодоляло чрез идеала си античността. Може това сравнение да изглежда не по мярка, но претърсете цялата световна литература и кажете има ли аналогично на Вапцаров явление — поет с битие и психика на работник, достигнал до най-верните идеи на епохата. Човек, чиято душевност е поела в себе си така пълно възбудата и революционното, хуманно напрежение на своя „барутен" XX в. и му е дала конкретен, силно художествен емоционален израз.

Колко оригинално и силно е всичко у него.

Този малко натрапващ се на погледа млад човек с разкопчана небрежно яка и паднал на челото кичур, както си го

спомням, се движеше незабележимо между хората. Но това бе само външната, „показната" страна. Защото всяка негова душевна клетка трепташе от напрежение, от възбуда и деловита устременост. Той бе — и като писател, и като партиен функционер — на предната, огневата линия. Но не бе ли той такъв и в поезията си? Не се ли смяташе все още скромно за „новак" в нейната всепризната среда, при все че успехът и постиженията му говореха друго? Той, непознатият, който признаваше първенството на учителите си и който направи повече от тях, като претвори бита, болката, страданието и жертвеността на своите събратя трудови люде. Ето неговия учудващо точен и характерен градски пейзаж:

Завод. Над него облаци от дим.

И на фона на този пейзаж:

Народът прост,
животът тежък, скучен.

Той видя суровото лице на живота отблизо, без маската на грима. Свирепия живот, който мачка и потиска човека, живот, изпълнен с несигурност в утрешния ден, с принуда и нужди. Там, в завода, е душно и тежко. Трудно се дишат фабричните пари. Потиска атмосферата и навън, всред хората на площада, пред киното и на улицата, тези многолюдни тържища на човешка нищета, възпети от Вапцаров. Мрачни са затова картините и в неговата поезия. И все пак те са озарени от чудна светлина. Заводският човек, работникът носи в гърдите си прометеевски копнежи. Като Микеланджеловите пленници (или, както някои ги наричат, „роби") той се стреми да се откъсне от материята на битието си, да излезе извън нея, на свобода. Той — притиснатият от условията — е силен и смел като античния богоборец, прикован на скалата. Той отхвърля заблудите на миналото. Той съзнава своята сила в колективната мощ. Той се слива с другите:

И аз крещях години —
цяла вечност. . .
Долавях, че и другите крещят —
машините,
завода
и човека
от най-затуления
тъмен кът.

И този крясък стана сплав,
с която
бронирахме живота си така,
че сложиш ли му
прът във колелата —
ще счупиш своята ръка. . .

Крясък на безпомощност и вяра, вечност на крясъка и миг на просветлението — това бе драмата. Това бе той.

Да, с този човек идва по нов начин осветлена дръзновената вяра. Изрича я работник с омаслена дреха, който бърза вечер към читалището с книга в джоба си, преседява нощем над грапавите, бавно свързващи се стихове, разположени срещу маската на Яворов, която всякога е била над леглото му. Той сутрин пълзи сънливо заедно с другите към завода, викан властно от неговия тръбен глас. Ето къде е причината и за нашата смела съпоставка с Микеланджеловите „роби" — най-типичният пример за преодоляване на едно мъчение и за досъздаване на себе си. Вапцаров също като ренесансовите титани е голямо, колосално художествено явление, към което ще има да се връщаме, тъй като носи в своето творчество не само миналото, а и бъдещето. Той влезе в конфликт със своята съвременност и изведе погледа и мисълта, чувствата и идеите някъде далеч напред, пред хоризонтите на времето си. Изведе ги като социални, етически и естетически предвиждания на бъдещето, направени изцяло, тънко и проникновено, богато, от позицията на работника. Един полемичен поет, спорещ със своето време, с тъмнотата на живота. Вижте с кого спори той — с мрачно дишащите корпуси на завода:

И ти, завод, се мъчиш
пак отгоре
да трупаш дим и сажди
пласт след пласт.
Напразно! Ти ни учи да се борим —
ще снемем ние
слънцето при нас.

Поетът, който гледа през заводските прозорци небето, замреженото от дим и сажди небе, и мечтае за слънцето. Който усеща всред пламналата от задуха зала, всред шума на машините общата вяра и общата сила.

За него работниците не са идеални герои, полубогове — те

са другари, близки, живи хора. Той е попипал грубите им ръце, помирисал е напоените им с масло дрехи. Той знае болката им, трудностите им и . . . светло романтичните им чувства. Знае тяхната окриленост през най-трудното време, душното време на фашизма, когато от всеки ъгъл дебнат инквизиция или разстрел. И друго още знае той — защото прометеевската струна у него звъни с любовта към техниката, към машините и самолета. В едно от стихотворенията, което е онасловил „Епоха“, говори за мотора, ударил с юмрук „старата морда“ на времето. В друго обещава да напише поема, в която да диша стихът на новото време, стихът, който славослови моторите, възпява романтиката в техния полет. Поетиката му е наситена с образи, родени от въображението на техник, създадени от допира с фабриката, от беседата с машините. Даже стилистично в поезията му нахлува машинният образ на времето. Той например уточнява:

Във Мексико златното зърно
изгарят във *парни котли.*

Мяркат се в неговата поезия нови, непознати преди образи: „бетонни комини“ и задушни „заводски зали“. В нея епохата е наречена „стоманна“. Колко ново, силно и точно е това „семантично откритие“ за същността на епохата. Запомнете: „стоманна“, направена от стомана и издръжлива като стоманата. Той възпява работника, чийто живот вижда всред фабричния грохот и на фона на фабричния пейзаж. Той вярва в единството на машината и човека и прозира в далечното величие на бъдещето:

Аз виждам в бъдещето тези
орляци
да пръскат
дъжд
от семена.

До такава степен се вживява в машинния ритъм на времето си, че си служи доста често с технично-глаголни и научни предметни метафори: „Светът е *миниран* с ново идейно *ядро.*“ Образността му идва често от научно-физически и от технически познания. Ражда се мускулест, работнически стих, окъпан от пот, озарен от кървавата светлина на пещта, изкован в грохота на завода. Стих, който и руши, и обновява традициите на революционната ни лирика. Поетът сравнява живота

с огромен бъдещ завод или пък си представя сивите дни като „ръждясали гайки", които „затягат" душата. Любовта му към машините допълва любовта му към човека.

Като става дума за тази сложна, Вапцарова, работническа обич към машините, пред нас възниква и трудният въпрос за отчуждението. Съществуваше ли то в чувствата, в мислите и в отношенията на нашия голям поет? Бе ли той някакво изключение в сравнение с всеки друг работник от капиталистическото общество, за когото отчуждението е и една неизбежност, както твърдеше Маркс? Тъй като трудът от вътрешна необходимост се превръща в насилие, в отричане от себе си, в отчуждение, тъй като се осъществява като „опредметяване на човешките същностни сили по нечовешки начин" (Маркс). Да, отчуждението е така неизбежно при капиталистическото общество, че то не можеше да отмине когото и да било, поставен в положението на Вапцаров. То е не само страна, а и същност на едно човешко битие, което се откъсва от самото себе си, отчуждава се от трудовата си основа и става подчинено на външни сили, на изисквания, които правят трудовото дело не самостоятелно, а чуждо и враждебно на човека, на работника. И не бе възможно Вапцаров — с цялата сложна чувствителност на своя духовен апарат — да не е изпитвал и тия типични за работническата психика чувства. Но тъкмо у него се появи и нещо друго, духовно ценно, свързано с неговия идеал, с неговата вяра в бъдещето и в прогреса, с неговото очакване, че машините от поробители ще станат творци на човешкото щастие. Той отхвърля и надмогва отчуждението, макар и да е потиснат от неговата желязна лапа, макар и да го усеща в себе си, макар и то да се явява като несвобода във всекидневието на неговия трудов живот, свързано с материите на реалността. Вапцаров бе велик именно с това философско преборване и с унаследеното, и с наложеното му. Той не наслагваше на предметите и на явленията онези мрачни бои, онази черна светлина, която раждат песимизмът на отчуждението и болката от непостигнатия идеал за свободен творчески човешки труд. Той съзерцава заводския корпус с обич даже и когато вдига юмрук срещу него. Той му се любува с учудваща, поетична нагласа — както някога поетите се любуваха на зората, на полето, на далечните сини гори. Неговият герой е или машинист, или огняр, или преносвач на кюмюр. Той сам като своя герой диша динамиката и енергичната раздвиженост на машинната зала и сам — макар и страдащ — е въплъщение на смелост и на дързост.

Никой като Вапцаров не усети езика на работника, езика не само като преповторена лексика, а и като форма и смисъл. Никой като него не е изговарял с лекота, просто, естествено, като своя „индивидуализирана реч" работническите думи. В „Максим Горки", във „Вяра" езикът на съвременността, на улицата и на работника от завода е преминал и в авторовата реч, слял се е с нея, създавайки й особен жив колорит:

А как ще *щурмувате,* моля?
С куршуми?
Не! Неуместно!
Ресто! — Не струва! —

Тя е *бронирана*
здраво в гърдите
и бронебойни патрони
за нея
няма открити!
Няма открити!

Дори интимно-романтичното му стихотворение „Писмо" започва твърде определено с две събиращи се и изключващи се контрастни поетичности:

Ти помниш ли
морето и машините. . .

Единен, сложен възторг възбуждат в душата му и романтиката на морето, и романтиката на машините. Поетът не може да разкъса това поетично единство. И да иска, не може да бъде друг, да излезе извън него, защото то има и дълбоко автобиографичен характер. Наред с вечната любов към морето се ражда любовта към машините.

Вапцаров долавя поетичност и там, където би трябвало да царува разруха от отчуждението. Той бе победител на това страшно отчуждение, което сред интелигенцията се превръща даже в „самоотчуждение", в разпокъсване на съзнанието, в негова борба със самото себе си. При него чуждите, външни сили не смутиха възторга от прогреса, не доведоха до антагонистични тенденции, раздвоили съзнанието. От него бе далеч борбата между нравственото и хуманното начало, от една страна, и инстинкта, „унаследената" „нечовешка" природа, от друга.

У работника, поставен най-много при условия на отчужде-

ние и самоотчуждение, враждебните сили са победени. И велик пример за тази хуманна победа, за светлината, за ведрината на идеала, изгрял на хоризонта, бе Вапцаров. Нашият Вапцаров, вдъхновител на светлите, на обнадеждващите цялото човечество освободителни борби на работническата класа. Това е, бих казал, също негово микеланджеловско дело, извеждане на идеала освобождение над наследството и над съвременността.

В един очерк още от 1930 г. Вапцаров пише за своята близост до машините: „Помня как, след като свършвах някоя работа, аз заставах до поправената част и чаках с трепет. И аз не го правех от маниерност, о, не, тук имаше дълбоки психически подбуди — в поправената част ме гледаше въплътената ми мисъл, вътре в клетките ѝ тече моята кръв, в нея трепти моят темперамент. И когато тя се задвижваше с прецизната акуратност на планетите, в мене бликаше възторгът на творчеството. Тогава аз я галех нежно, а в очите ми горяха искри; тогава аз я галех като моя любима и тя ме пръскаше със закачливо самодоволство, със затоплено от зноината ѝ плът масло. . .“

Какво чудо! Една почти любовна игра на човека с оживялата машина. Във възрастта, когато мъжете са в плен на жената, когато във възбуденото им въображение се мяркат образи на момичета и жени, той възпява машината, която с лукав и прикрит смях пръска закачливо към него затоплено масло. И каква възторжена обич към движението ѝ, напомнящо прецизната акуратност на планетите. Поезията с него открива нов свят на емоции, непознат доскоро, както бе недоизследван звездният мир, както са недоопознати тайните на микрокосмоса.

Едно ново, никому непознато преди усещане напира у Вапцаров — човешка кръв тече в токопроводните мрежи и се прелива в ритъма на машините. В писмо до майка си казва: „Аз съм на работа и ти пиша, а машината шуми — това не е шум, а песен на творчество и сила“ (Кочериново, 1934 г.). Така е близо до сърцето на този ритъм с равната песен, че е заговорил за него с майка си. Той, този ритъм, му навява „топла вяра“, сигурност, творческа сила.

Вапцаров не бе съзерцател на времето и на динамиката на епохата — той бе частица от тях, частица, устремена с мисъл и творчество към открития. Той е и поет с работническо битие, с работнически темперамент, и откривател на светлата сила на машината, влюбен лудо в нея, жаден да постигне невероятните ѝ възможности, величавата ѝ перспектива.

□ □ □

Вапцаров бе поет настъпателен, защото чувствува всякога срещу себе си противника, който иска да попречи на вярата му, да прекрачи пътя на промяната. Той воюва с него и го изобличава. Своя противник той вижда широко: това са противникът класа и противникът съвременност. Той спори с тях мъжествено, с повелителни интонации. Във формата на творбите му се вплита времето — с потта на машините, с грохота на влаковете, с динамичния полет на самолета или на ракетата. То навлиза в поезията му и чрез спора с онова, което пречи на напредъка. Поетът — Прометей на новото — усеща и движението на епохата, и заплахата ѝ. И мени интонацията си, внася в стиха си нови и нови *полемични форми*. Свободната метрика, липсата на строфика и на постоянен размер стават за поезията като нова конструкция на линии и отношения. Не само лексиката се обновява — работническа, даже улична, жаргонна, ражда се и стих като нова конструкция, като новозначена машина с нови линии, като израз на нова сетивност. Появяват се лаконични стихове, които звучат диалогично, като вътрешна полемика със себе си или като атака, навън, срещу врага. Неочаквано идва разрежданото на тая сгъстена динамична реч и тя се понася с плавни класически четиристишия, даже с песенна интонация:

Мотора, който пее горе,
е труд на моите ръце.
А тази песен на мотора
е кръв от моето сърце.

Ту блика на порывисти вълни речта, ту потичат плавни, укротени стихове. Искрата на късото съединение пламва и погасва, напрежението напира и се разрежда. Вапцаров сля в себе си трибуна със задушевния поет, оратора, който спори с интимно изповедния лирик. Той смело разчупва хармоничния класически стих, строго симетричната строфика. Оттук и композиционната сложност на стихотворенията му. В тях най-често разговорната интонация завладява стиховата. Дикцията е разнообразна, въпросителна и повелителна дикция с бурно протестно чувство и прилив на интимна задушевност. Напорът на тази многотонална разговорна реч се усеща даже и в класическите му четиристишия:

Отвънка ухае на люляк,
отвънка е синьо небе.
Приятелю, птиците чу ли?
Отвънка е пролет! *Здравей!*

Дори през бензинните пари,
през пласт от стоманни ята
тя иде. Вратите *разтваряй*
и бодър *срещни* пролетта.

В рисуваните мрачни картини на омаслени зали, на озъбен в покрайнините свиреп живот се появяват и акварелни тонове, леки и чудно свежи. Те издават душата и на дете, и на мечтател. Нежността е запърхала в гърдите на работника, на съвременния гладиатор, стиснал меч, изправен срещу огромен враг. Вапцаров рисува природата непосредно, без пресилена яркост в колорита, леко, въздушно, лирично. Тази пристрастеност към лек акварелен рисунък проличава предимно в стихотворенията, написани за пролетта — въплътена в поезия мечта. За лятото, за зимата почти не е писал, есента не възпява, но пролетта — как често тя нахлува в неговата лирика — и като реален факт, и като образ-алегория. Тя идва да разведри запотеното работническо чело, да окрили душата, да подеме духа на крилата на лиричните вълнения. Тя носи във въодушевения си образ нещо идеално. Четири стихотворения са онасловени „Пролет": „Пролет в завода", „Пролет" („Отвънка ухае на люляк"), „Пролет" („Гълъбите гукат"), „Пролет" („Пролет моя, моя бяла пролет"). Ето образ от „Пролет в завода", сближен с образа на мотора:

Моторът млъкна. Вятърът донесе
отнейде
топъл лъх на чернозем,
един напев — широк и весел —
и стъпки
на пропукани
нозе.

Поетът е усетил лъха на пролетта в завода. Той я дочува зад заводските стени, вдъхва влажния мирис, идващ от пробуждането на земята. И пролетта става символ на неизразим копнеж по волност и свобода. В „Пролет моя, моя бяла пролет", той открито говори за свободата, отъждествява я с про-

летта. Тя, свободата, е така прекрасна, така благородно вълнуваща, както и пролетта, както и младата жена в известната аналогична по тема романтична картина на Делакроа.

Работникът поет е изживявал възвишаваща духа копнежност. В „Пролет" („Гълъбите гукат") той се радва на онова приповдигнато настроение, което опиянява с животворната милувка на пролетта. Твърде далеч е от плътската жизнерадост на един Кирил Христов — чист и върховен в идеалните си полети. Завладява го надеждата, че ще настъпи и друга пролет, истинската пролет на човечеството. В последното стихотворение, възпяващо пролетта, пита, сепнат сякаш от лоши предчувствия:

. . . Стоиш ли на поста?
Не клюмна ли вече глава?

Пролетта — малко пряко казано — това са и неговите социални копнежи. Тя възбужда и надежди, и чудни лирични настроения. Авторът на омаслен и мускулест стих я рисува леко, с добре намерени акварелно въздушни бои, използувайки светлото, възторжено бялото („Пролет моя, моя бяла пролет"). Радостта му от пролетта се слива с чувствата му на откривател, който гледа напред в бъдещето. И пролетта преминава сякаш през всички негови стихове като надежда, като несломима вяра. Сякаш възторгът на мечтателната му душа пърха криле навсякъде, стреми се към полета на жадуван, „недосънуван" живот. Сякаш се сливат вълненията на чувствителен юноша с изживяванията на зрял мъж, който мисли умно, съмнява се, изследва себе си и другите и търси отговор на големи проблеми.

□ □ □

Творчеството на Вапцаров, свързано органично с мисловността и емоциите на XX в., се води издълбоко и от българската ни художествена традиция. В неговата лирика, напрегнато драматична още от ранните му поетични опити, осезаваме конкретното влияние особено на двама творци: на Яворов и на народния певец. Вапцаров и следва традицията на най-модерния поет на нашата класика, и се гмурка в етно-психологическите дълбочини на народа, за да даде израз чрез традиционното на нови, съвременни изживявания. Още в ранните му стихотворения се появява образът на Пирин — легендарен, хайдушки, прекрасен. Млад, неукрепнал лирик възпява вели-

чествената планина и онези югозападни краища на земите ни, където „кръв бунтовнишка кипи“. Той вътрешно се съпротивява на лирика, повлечена от малко значителното, изказваща вълненията от дребното в живота. Говори със замах като поет-патриот. И в лексиката, и в образността прозира нещо от хайдушките мотиви на Яворов:

Но във снежните чукари
на величествен Пирин
лъх бунтовнишки ни гали,
спомня спомен той един.

Там във Преспа, Шар и Воден
кръв бунтовнишка кипи,
скоро волен дух народен
славен час ще извести.

И талазите на Струма,
горди рев на Черни Дрин
вред ще носят тази дума,
„Свобода“ — ще пей Пирин!

Отделни изрази тук направо говорят за непреодоляно влияние на бунтовния поет „харамия“, грабнал въображението на нашия юноша с красотата на картините в „Заточеници“. И преките заемки личат: „спомня спомен той един“, „там във Преспа, Шар и Воден“, и „талазите на Струма“.

Като възприема някои от образите и стихотехническите похвати на Яворов, ранният Вапцаров се учи и на модерна изразност, и на патриотично-социална всеотдайност. Духом той е с благородния комита, когото е виждал. Яворов витае в мислите му. Той присъствува в първите му творби, на места наивни и подражателни, изпълнени все още само с предчувствие за бъдеща борческа драма. Вапцаров се сближава и с интонацията на народната песен — пак чрез Яворов. Ето го романтично-поетичния диалог, познат и от Яворов:

Първо — теза:

Тъмна мъгла лежи над Пирина,
верен куршум път не би догонил,
камо ли ние, триста дружина,
войводо.

Второ — антитеза:

Да свие байрак, пак сгода
ще бъде —
месец огря ще върхари,
тогаз ще стигнем с другари
отвъде.

Тъмна мъгла лежи над Пирина,
друм подрумник млад юнак не губи,
аз не скитам тук от година
хайдутин.

Яворовата школа е плодотворна. Големият класик учи нашия млад автор да търси експресивен израз, драматично светоизживяване, да извайва образността си със замах. От Яворов идва и единството на миньорно-мажорни настроения, под неговото влияние в душата на младежа нахлува хайдушка носталгия по Балкана. От Яворов Вапцаров усвоява и интимния тон при разказ за милото, за родното, за близкото на националния ни дух. Като класика, когото е познавал, той е категоричен в решението си да се жертвува:

Върла ми жалба, либе, по твойте
вежди — гайтани;
дваж по-голяма по вази,
тъмни балкани.

Жаля, прежалвам равна ти снага —
стройна калина, —
но не прежалвам зелени мури
горе в Пирина.

Сякаш чувате познатата Яворова изповед:

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

Освен формата от Яворов усвоява и чувството за дълг,

чувството за хайдушка вярност към Балкана. Въпреки влиянията в стиховете се долавя и твърде ранна самобитност. Поетът вижда картини от *родния си край.* Той съзерцава *Пирин,* възвел се високо на хоризонта на Банско, копнее по *зелените мури,* под чиито тайнствени шатри са се крили легендарни герои. Образи и представи от детския му свят изпълват въображението и лириката му. Даже думата „свобода" звучи у него по новому, по-съвременно. Поетът има конкретна представа, придобита у дома (чрез бащата), за миналото, за историческия път на македонската организация след Гоце Делчев. Но в душата му се отразяват вълните и на едно ново време. И в произведенията му се сплита идеалът за национална свобода с мисли и чувства, подсказани от социалната му съвременност. Ученикът от военно-морското училище, носещ весело и доброволно прякора „Моряка", привличащ със своя лек и дружелюбен характер, носи сякаш нови демократични пориви в кръвта си. Той пише „хайдушките си копнежи" вече не като македонски революционер, а и като член на колектива от корабите „Стефан Караджа" и „Камчия". Пише ги, като участвува в общата „комуна" и дели всичко с другарите си — пари, храна, тютюн. Като жадува за подвиг-саможертва, като се извисява над пошлата действителност и вече иска някакво успокоение на младата си съвест в героичната жертвеност. Преди да се сближи с комунистите, Вапцаров разбира величието на човешката общност. И това прозира в ранните му стихове. Те са със силно подчертан народностно-патриотичен и демократичен подтекст.

Притежавал е отрано едно неизменно ценно качество — съмнението, склонността да изследва себе си и другите, да търси отговор на „големите въпроси" и да се „променя" под влиянието на вътрешния си живот. В едно писмо до баща си, когато още не е комунист (1930), пише „Действително през тези четири години ние се променихме толкова много, че когато се обърнем назад, не можем да се познаем." В друго писмо (от 1931 г.) отбелязва: „И вие се страхувате да не ме осъди това общество. . . Няма никога да угоднича на хората, само да им се харесам. Никога. Пък ако ще това да коства цялото ми щастие."

Каква гордост! Гордостта на млад човек, който вече иска да щурмува небето, който гледа предизвикателно суровото лице на живота. Гордост на млад човек, поискал да бъде личност. И интуитивно, и съзнателно той следва голямата Яворова традиция: тревога по големите въпроси, „които никой век не

разреши". И ето все повече той се отдалечава от предпоставената теза. Започва да разбира, че наоколо царува някаква „дива необходимост", че в живота над слабия човек витае „някакъв ужас", наречен борба за хляб.

Хиляда деветстотин тридесет и втора година. Той трябва по избор на съвипускниците му да произнесе традиционното прощално слово при завършването на училището. Той казва в него: „Изминаха шест години и ние си отиваме. От онзи детински ентусиазъм, който носеше всеки един от нас, не е останало нито следа. Всичко е рухнало. Ние си отиваме и една голяма част ще мине под нерадостния пряпорец на безработните. . . Вие ни учехте на безпартийност, вие ни сочехте единствен стимул — България, — но ние знаем, че този стимул, колкото и да е мил, не облекчава суровите закони в борбата за хляба. Ние знаем, че ще трябва да затънем в блатото на една гибелна партизанщина, за да могат да ни подхвърлят окалян залък хляб." И прави категорично своя откровен извод: „Та можем ли да бъдем като вас, когато сме рожби на съвсем друга епоха, на съвсем друг нравствен мироглед?"

Освобождаване от илюзиите, дразнещи със своята несъстоятелност, сближаване с хората, които нямат хляб — ето новото у поета, завършил своя кръговрат в света на Яворовата хайдушка лирика и тръгнал по нов, непознат път. В душата му се раждат временна пустота, временно чувство на неопределеност.

В тези състояния, мигове на колебание, прониква все повече новото. Измъчват го съмнения за самия него, за онова, което трябва да върши, за мястото, което ще заеме в живота. Изповядва на майка си — умно, дълбоко: „Има дни от живота на човек, когато той нито се радва, нито тъжи. Налегнала го една особена пустота. Дълбоко — някъде в подсъзнанието — става някаква борба. Но външно като че ли всичко дреме. Такива приблизително дни изживявам и аз. Как бих ви писал, когато в действителност няма какво да ви пиша. Усещах някакво разочарование — разочарованието на всеки младеж, встъпил от началото в живота."

Онова, което другите биха отминали, за него е драма. Издълбоко усеща, че не може да върви все по чертата на детската еднопосочност. Знае вече, че неговият път като поет, работник или безработен ще е различен от пътя на другите. И в лириката му нахлуват нови мисли, съвременни форми, тежки и материални, различни от Яворовите, форми, в които тежнее животът и които ще овладее с много настойчив труд.

□ □ □

Времето, през което Вапцаров расна духовно, бе в състояние на постоянна криза. Непрекъсваща, развиваща се гражданска война, наченала се още със Септемврийското въстание от 1923 г., бушува през целия период между 20-те и 40-те години. Комунистическата партия в полулегалност прониква надълбоко всред бедните и малоимотните градски и селски слоеве. Политическата криза и бурният революционен напор предопределиха съдбовното фашизиране на буржоазната класа. Тя се стрече от миналото, от илюзиите на демократизма. Тя премина към най-брутална жестокост и към безогледно избиване на комунисти. В тези условия Вапцаров усвои новото си верую. Той вече бе фабричен работник в Кочериново, бе в близост с трудовите хора. Това го издигаше високо духовно. Някакво преобладаващо усещане за единство с тези люде от фабриката израства и се разклонява до безкрайност във всяка негова мисъл и във всеки негов духовен жест. То пробива бронята на дребните предразсъдъци, то държи изправена главата. Раждат се вълнения с безбройни трепети, с неподозирани дълбочини.

Умен и упорит, той е предан на агитацията. Той мени местопребиваването си и засилва дейността си. Организатор е на младежите от Горноджумайско. Една вечер, на влизане в града, по него се стреля неколкократно из засада от бандите на Иван Михайлов. Може би само твърдото му самообладание и тъмните завеси на мрака са му помогнали да се спаси. Той е ръководител на стачка, за която, разбира се, го уволняват. Преследван непрекъснато от нуждата, от грижата за хляб, той е ту фабричен работник, ту огняр на влак, ту техник в екарисажа. Навсякъде носи твърдото съзнание на комунист, навсякъде първото му задължение е практическото дело. А в душата му расте онази нова емоционалност, която през болката и огорчението го изпълва с убеденост и възторг.

Изравнява се духовно с гигантското напрежение на събитията. Изкуството, което твори през тези години, има тази особеност, че не е само общ израз на идеала. То носи идеала вътре в себе си, в различните си функционални части, в конкретното и реалното си словесно осъществяване. При Вапцаров най-вече в сравнение с цялата ни революционна поезия от 30-те години има едно силно образно и непосредно осъществяване на идеала. То проличава не само в асоциативно-мисловните страни на съдържанието, а и в пряката синтактическа и граматическа структура. Бихме могли да кажем определено,

че в новите духовни изживявания бяха естетически осмислени революционните страни на народния живот, че този живот получи своята „втора реализация“ чрез структурата на поезията, чрез нейната ритмическа пулсация, чрез граматико-синтактичната и метафоричната ѝ образност, чрез преките ѝ езикови реалии. В тази поезия откриваме идеала не като обща идея, а като образ, като живот (и разположение) на конкретното поетично слово, като естетическо съществуване на формата. Художникът у него расте и се развива в своята оригинална насока заедно с обществения деец и политика. И поезията му бързо придобива нова естетическа експресивност.

Вапцаров работи трескаво като комунист, когато бързо се мобилизират революционните сили — с борбите у нас, с гражданската война в Испания, с избухването на Втората световна война и вероломното нападение срещу Съветския съюз. Пред горящата в кърваво зарево пещ на влака, под легналите на гърба му, потискащи заводски сводове той усеща в някаква единна сплав и напрежението на борбата, и техническия прогрес, силата на машините, мощта на плавния им ритъм. Във всекидневието си среща епохата, в която се сплитат революционните пориви на масите с великите технически открития. В поезията му нахлува онова, което непосредствено вижда, възприема, чувствува. Светосъзерцанието, преминало в идеите, и светоусещането, идващо от материалността на усетите, се сливат в едно. Под влиянието на бързия темп на живота, на близостта до труда и техниката у него се формира психика, по-друга от Яворовата. В тона на лириката му се чува нов, съвременен ритъм. В отношението му към хората се запазва демократизмът на „Моряка“, склонен да се сближава с работниците и да ги чувствува отблизо — и като мъченици, и като борци. Във физическия труд намира красота, динамика, живот, който възвисява духа. Макар и слаб телесно, труди се наравно с другите, не търси никога за себе си лесното, не минава към категорията на надзирателите. Даже когато му предлагат работа в някоя редакция, отдръпва се с отвращение — предпочита духовното пречистване чрез физическия труд и своята „работническа гордост“. Дори след опасен кръвоизлив през 1937 г. не напуска физическата работа. За него е по-важно — по примера сякаш на древните пустиножители — да крепи духа, а не тялото. Предпочита въздуха на фабриката, съсъка на пàрата, ритмичния вой на машините пред меката мебел и канцеларската маса. Необходимо му е да е сред хората, които го обичат, да усеща силата на поривите им, бол-

ките им, пролетния лъх на мечтите им. Не щадейки себе си като физически работник и техник, Вапцаров напои и поезията си с машинно масло, с лъх на бензин и с мирис на заводски дим.

Заедно с него твориха мнозина пролетарски поети. И те са различни по облик, обединявани от обща цел. В неговата лирика личат мотиви и теми, разработвани от тях. През 30-те години Радевски написа силни, мъжествени стихове, наситени с тревога, с борческа дързост, с предчувствие за победа. У Николай Хрелков и Младен Исаев пулсира романтиката на борбата, ту баладично извисена, ту дръзновено груба и сурова. Но никой от тях не бе почувствувал машинния мирис, никой от тях не бе видял тягостното всекидневие на работника от завода. Никой от тях не бе слял като него в едно комунистическото светосъзерцание с прякото работническо светоусещане. Те не бяха изживели като него и философските въпроси, новите въпроси на живота, на любовта, на труда, въпросите за мощната динамика на епохата и за трудностите на трудовото човешко битие. Всичко това ново, с което се срещна Вапцаров, се отрази на образната страна на неговото изкуство, на неговия ритъм, на синтактично-граматическите му структури.

Вапцаров е посещавал „литературните салони" — сутеренните и мансардите на творците на нова революционна лирика, — където се водеха литературните спорове и битки. Той е човек от тяхната среда. Но все пак една частица, различна от тях — с работническото си всекидневие и с изконната си любов към красотата на физическия труд. Той цял е ново, неподозирано битие — едновременно и интелигент, и трудов човек, израсъл из народа като Горки, различен от всичко познато и в националната ни, и — ще кажа смело — в световната литература. Не случайно в поезията му заемат централно място машинните зали, мрачният и могъщ корпус на завода с бетонните си стени. Тази работническа битност не бе възпявана така конкретно нито от поетите на „Кузница" („Ковачница"), нито от Маяковски, нито от когото и да било. Наистина поетите от „Кузница" пишеха екзалтирано, че „пият вино от високата пещ" или че земята е „прегаряща пещ". Но това бяха по-скоро технически космически образи, образи-мечта за ново трудово битие, отколкото непосредно работническо светоусещане. Наистина Иржи Волкер написа прекрасната си „Балада за очите на огняря". Но това е повече болка по съдбата на работника, отколкото възвеличаване на неговия фабричен труд.

Вапцаров е нещо друго, различно, несравнимо даже с тия

поети. Когато четем стиховете му за машинните зали, в които трудно се диша, когато усещаме моралната задуха на завода и вярата, която се ражда в него, не възникват никакви асоциации за друга такава поезия, напоена също с машинен аромат, раздвижена образно от техническите представи. Долавяме, че това е нов поет, възсъздал с гъст, „маслен" колорит истинската атмосфера на завода, смазващата тежест на труда, радостното, спокойното, романтичното залюляване на залата (и на духа) от уверения ритъм на машината. И имаме пълно основание да го поставим на онзи висок пиедестал като оригинален поет на литературата ни, който сам „неръкотворно" се е сътворил.

Той разшири тематиката на революционната ни литература и прехвърли гребена на своето време. Неговата поезия е актуална и политическа и с новата си образност води към бъдещето. Той сля своята душевност на работник с душевността на интелигента, на трудовия човек изобщо, на селянина. Пише в голямото си обобщение „История":

Ний бяхме неизвестни хора
от фабрики и канцеларии,

ний бяхме селяни, които
миришеха на лук и вкиснало,
и под мустаците увиснали
живота псувахме сърдито.

През 1941 г. написа стихотворението „Селска хроника", подканващо към съюз със СССР. В него рисува картината на селската неволя, осъзната в кафенето, пред радиото, което разпространява и истини, и лъжи. Беше му леко — преминал през работническото битие и сетивността на човека от града — да възсъздаде преживяното от селянина, да почувствува грубата проза на живота му.

Вапцаров възпя родината с нейната красота и нейната бедност. Тя е изостанала със стотици години, народът живее в „бронзовата ера", когато другаде пулсира животът, раснат завод след завод, „бръмчат пропелери". Има една надежда, силна като животворността на слънцето — борбата. У народа живее легендата за героичното минало, когато гората е плакала за Индже. Тая легенда времето не може да изтрие. Сирота майка е нареждала над люлката на своя син, заклевала го е да не стане хайдутин, гледала е със сурова мъка как очите на детето

бягат все в пищова на бащата, но синът израснал и наранил сърцето й. Той поел пътя на хайдутите. Минали години:

Пак майка.
И майката имала син.
Залоствала вечер вратите
и пяла му:
„Нанкай, сега сме сами,
нанкай, не ставай комита!"...

Той не станал комита. Бил послушен. Но из село се разнесла мълва, че загинал като организатор на работниците в гората. Загинал там, където са израсли комините на гатера. От поколение на поколение се предава тая щафета на борбата. Предава се копнежът по свободата — пролет, мечтана в „здрачни сънища".

□ □ □

Вапцаров е новатор с всеки въведен от него мотив в поезията. Но голямото му откривателство е в усещането душата на новия човек, на работника творец, който лети със скоростта на аероплана и ракетата, движи ръчката на машината, даваща ток на града, пори с мисълта си океаните и земята, просторите на космоса.

Леко и свободно поетът преодоля сухото, декларативното славословене на труда. Привлекателната му трудова мечта се слива с реалното мислене на хората, устремено нагоре, към бъдещето:

Ще строим завод,
огромен завод,
с яки
бетонни стени!
Мъже и жени,
народ,
ще строим завод
за живота!

Това е нова химническа структура с градирани равнища: завод, огромен завод; или „мъже и жени, народ..."

Вапцаров не познава печалните измами на романтиците, които обещават утрешното главно като мечта. Той вижда от днешното контурите на бъдещото общество, гордата работа на съзидателния труд. Преклонението му пред човека, който покорява природата, не е мелодия на някакъв модерен шлагер.

То произтича от увереност в другия, в утрешния живот, там, напред, отвъд браговете на сегашното. Химническото слово продължава като речитатив:

Ще пееме всички,
Ще пеем, когато работим,
но радостни песни,
които ще славят човека.

Трудът не е бреме, не е само Моллох, който изяжда жертвите си. Той е радост, творческо предусещане на освобождението. А бъдещият свободен труд е заряд с хуманна сила. В навечерието на битката, в която ще загуби живота си, героят на Вапцаров от испанската гражданска война мечтае:

В завода ти, Лорй, си надзирател
и казваш: „Днеска искам триста болта!"
„Добре, Лорй, отлично, мой приятел!"
И двамата се смееме доволни.

А вънка тъй широк е небосвода!..
Блести небето, въздухът блести!
И дишаш, дишаш толкова свободно!
И сам не вярваш, че това си ти!

С мечтата си за труда героят надмогва болката си и намира утеха в навечерието на кървавата битка.

Големият литературен критик на 30-те и 40-те години Георги Бакалов призова писателите: „Изобразете героичното!" „Нашата епоха — казва той — е изпълнена с героизъм... Животът е изпълнен с пролетно пробуждане, което ври и клокочи под всичките му пори..." Вапцаров, който е писал често стиховете си на контролната маса в заводската зала, залюлян от могъщия й шум, е изживявал „измамата", че героичният век израства с равномерния ритъм на машината, с нейната творческа мощ. Той е усещал героиката и в революционната борба, в която е участвувал, и в „простото" си трудово дело, край машините. Неговата романтика е и политически революционна, и романтика на техническата мечта, която изпраща с привет моторите „по небето синьо". С нея той е пророк на нови пътища за нашия век, изразител е на нови човешки жажди и надежди.

Вапцаров е бил пристрастен в едно: в любовта си към човека.

Тази любов е стигала у него нерядко до самоотричане. Той ни говори за себе си, но като мисли и за другите. Той изповяд-

ва себе си, но като цени в своите преживявания онова, което се отнася до света извън него и по-точно до болките и страданията на трудовите люде, с които го е събирала съдбата. Така Вапцаров е поет и на интимно-личното, и поет на общочовешки чувства, в които гори мисълта на многоликия колектив.

И в останалата ни пролетарска поезия откриваме аналогични явления. Вапцаров обаче бе особен случай. Самата негова личност бе многообемна. В това, че у него липсва всякакво себелюбие, че той говори чрез себе си за другите, бе величието на неговия дух, а не в претопяването му в някакво общо безличие. И в това отношение той ни напомня гигантите, които са разкривали мислите и чувствата на своето време, дълбочините на епохата и никога не са напускали интимната територия на личността си, онова, което е най-вече индивидуално и най-вече съкровено.

Не само в поезията, а и в обикновения, всекидневния, безсмъртен и преходен живот Вапцаров бе способен да отстранява всичко егоцентрично, да се слива с другите, да им раздава себе си — чувства, топлота, сърдечност. Неговата сестра си спомня твърде характерен случай:

„Доста време след разстрела аз пътувах веднъж и във влака свиреше циганин на акордеон. Аз гледах този циганин и се мъчех да си припомня где го бях виждала по-рано, когато той случайно спря погледа си на мене и изведнъж изражението на лицето му се коренно промени. Той остави акордеона и дойде при мене. Чак тогава аз познах циганина Кетето, който някога бе убил жена си и беше в ареста заедно с Бакьо, когото бяха задържали във връзка със Соболевата акция.

— Ти си сестра на Никола Вапцаров, нали? — ми каза развълнувано той. — Аз не мога да си спомня за него, без да плача. Тогава в ареста аз, презреният циганин, не смеех да погледна чорбаджийския син Вапцаров. Беше много студено и аз треперех в скъсаните си дрехи. Колко ми каза да отида и да легна при него, защото, ако раздели завивките си, ще е студено и на него, и на мене. Помислих, че ме подиграва, но той така настойчиво ме молеше, че аз се съгласих. Храната, която му носеше майка му, приятелите му, той даваше повече на мене и аз изпращах част от нея и на моите деца. Обикнах го повече от брат, защото той се отнасяше с мене сърдечно, като с равен, а бях свикнал българите да се отнасят към мене като с куче."

Такъв е той — готов да се раздаде, да жертвува ум и талант, да бъде равен с някакъв срамен, гладен и мършав скакалец като този циганин.

Хуманизмът на Вапцаров извира издълбоко. Този хуманизъм не бе само идея, не бе само разбиране за ужасното агонизиране на съвременния свят, а и необходимост да се помогне на човека. Този хуманизъм облъхваше личността на човека, преливаше във всеки жест на неговото поведение, той бе самоосъществяването на поета — като взаимност с хората, като съчувствие и доверие към тях, като простота в човешките отношения. В този хуманизъм прелива една изключителна демократичност на личността, която не можеше да бъде егоцентрична, както някои поети, които, макар и завладени от идеите на новото, макар и негови проповедници, бяха твърде много осенени от недобрите чувства на гордостта, бяха пленници на мисълта си за увенчала ги вече слава на избранници. Аристократизмът бе непоносим за Вапцаров. И затова той раздава себе си на първия срещнат човек, става негов приятел и брат с убеждението, че изпълнява и своето задължение на комунист и революционер. Той възпя идеалното, прекрасното, героичното и етичното у човека, подложен на различните изпитания на живота.

Той писа и за работника, който скърби поради смъртта на Горки, и за работника, пренасящ механично кюмюр по 14 часа на ден и чиято гибел е неотменна. Той възхвали в „Песен за човека" и героя, който, умирайки, запява на бесилото песента на свободата. Сякаш иска чрез всичко това да ни раздруса, да ни прероди нравствено, да ни изведе духом до победното величие на човека.

Да, Вапцаров бе вече хуманистът на XX век. Неговият хуманизъм не съвпада нито с ренесансовото преклонение пред страстите на човека, нито с християнското всеопрощаване. Той бе далеч от мъдростта, признаваща за справедливо приятното и за несправедливо неприятното за човека. Далеч бе и от абстрактната проповед, че няма добро или лошо, че на човека трябва всичко да се прощава. Той отхвърли хуманизма, който не знае едновременно и да обича, и да мрази, и чиято мъдрост е надкласова. Той сякаш пита в „Песен за човека": „Защо търпим големите несгоди? Защо умираме онеправдани?" В гърма на диспута с чувствителна дама той, авторът разказвач, показва нравственото си величие, възторга си от победилия човек, който от бесилката поздравява живота:

И тука започва развръзката, значи.
Как мислиш, читателю, ти? —
Тя, бедната дама, започна да плаче,
започна във транс да крещи:

„Ужасно! Ужасно! — разказвате,
сякаш
като че там сте били!“ ...
Какъв ти тук ужас?! —
Той пеел човека. —
Това е прекрасно, нали?

Любовта към човека е имала преди него много изпитания. Едни са търсили човешкото щастие в нежеланието да се живее в живота, свободен от всякакви телесни и душевни смутове, други, обратното, в алчността на желанието. Едни са бродили по земята като проповедници на аскетично отчуждаване от света, други ожесточено, весело-лукаво са ги осмивали. Вапцаров разкъса тоя почти вечен възел на противоречията в непреходната философска мъдрост. Той видя хуманното в класата, в комунистическата си обич към човека и в класовата, в комунистическата ненавист към злото, изправено срещу хората. Той стене болно, измъчван и от страданието на децата, и им поднася вярата си, храни ги като древните пророци слушателите си — с духовна манна, убеден в победата на справедливото, на красиво историческото. Не бива да са неуверени, изпити от съмнение, макар че са днешна изкупителна жертва.

Неверието (социалният скептицизъм) е неубедително и празно за Вапцаров. Той вярва и вдъхва своята човеколюбива вяра и на другите. Хуманизмът му е проникнат от героика. Прекланя се пред човека като горда сила, като боево съзнание. Онзи, който е станал човек-борец, е потресаващо възвишен. Той не виси на бесилото, той стои на пиедестал. Неговата спокойна песен е свята, боева песен:

Дори и затвора
треперел позорно,
и мрака ударил на бег.
Усмихнати чули звездите отгоре
и викнали:
„Браво човек!“

Изтъквам всичко това, защото психиката на човека преминава в неговия стил, в „автоматизма“ на поетическото му мислене. Вапцаров изразяваше тази своя хуманна същност в дръзки и смели изрази. Така се появяват повелителни, горкиевски интонации: „Браво, човек!“ Така се ражда интимната топлота на изповедта, направена просто, по „вапцаровски“:

Аз имах другар,
добър другар,
но... кашляше лошо.

Така възникват възклицанията, драстични и резки:

Стига!
Къде е тука нашата съдба?
Къде е драмата?
Къде съм аз? Кажете!?

Вапцаров възпя героиката като съзнателна богоборческа сила и като проява на обикновени хора, като всекидневност. Те, простите хора, израстват в пластичното му въображение до ръста на титани, възплъщаващи борческата природа на неговата работническа класа.

И не е ли странно, че този певец на героичното, този романтично устроен дух е и рязко ироничен, даже саркастичен. И то и към врагове, и към свои. Неговата изтънчена мисъл бодва тук-там с иронични острила в „Песен за човека" и създава необикновената гротесковост на стихотворението. Иронията му мята стрели срещу ретроградното, еснафското. Така се събират ограничената дама, която от дъното на своя тъп живот не вижда истината, и героят, когото не плаши смъртта, който пее от бесилото въодушевен, огрян от светлината на звездите и на победата си.

Вапцаров осмива бездушните крепители на назадналото, но е безпощаден и към онези, които обича. Той спори и с тях, изправя ги на съд пред съвестта им. В това е величието на неговата поетика, реализирала в себе си семантично и синтактично нови човешки добродетели. Поетът смело внася хумор в поезията си, хумор, редуциран от голяма социална драма. Той е усещал, че горчиво заплаща онзи, който само мечтае, а не действува. Разбирал е празнотата в шума на красноречието и се е провиквал срещу всяка профанация. Разбирал е, че и хората, които обича, не могат да надмогнат предразсъдъците си, заблужденията си, и не им е прощавал. Осмивал ги е с болка, с човечност, презиращ равнодушието, колебанието.

Ето психологически антитези и иронична самопреценка („аз", „ние", „вие") в лириката му:

В заводите „Круп" днес отливат гранати.
Натъпквайте здраво! — За нас са те, братя.
Те нашата кръв из полята ще пият.
Натъпквайте здраво! Милиони сме ние...

Във „Байер" получили някакъв газ
от нова порода. И той е за нас.
Той нашта осаждена гръд ще разяжда.
Картината ясна... нали се догаждаш?

Във „Викерс" пробиват картечни дула.
Шестотин куршума в минута — за нас!
Те наште корави глави ще пробиват!
Бъдете щастливи! Бъдете щастливи!

Иронията и гротеската са налице. Тя не е скрита, тя направо, в тъжна насмешка говори за ония, които затварят в гранати фуриите на смъртта и готвят за себе си пламтящия хаос на войната. Ирониична гротеска възниква от сблъскването на спокойствието с опасността. Намеците са ясни:

Те наште корави глави ще пробиват!
Бъдете щастливи! Бъдете щастливи!

Хуморът е бил в кръвта на Вапцаров. Караславов си спомня: „Той умееше да се шегува, да се шегува умно и с мярка. И каква закачливост, какъв хумор имаше у този висок, суховат огняр. Притиснат от страшната неумолима нужда да се трепе денонощно за парче хляб, той нема време да напише нещо весело, нещо парливичко и хапливичко. А имаше несъмнените дарби на роден хуморист." Вапцаров е проявявал тия си дарби в своята лирика. Те са проличали в неговия дълбоко хуманен и сложно редуциран хумор. Те са в преценката му за хората от неговата класа, кротко смирени пред гибелта.

Актът на историята, в който участвуват такива люде, е вече не героичен, а комичен. Те увреждат на себе си. И авторът се смее — весело, с болка и тъга. В „Доклад" той говори за това сблъскване на хуманистичния идеал с писателите, които „топят перото си зад девет морета" и чиято поезия „не достига до робската мъка". Пак се появяват редуцирани от социалната драма гротескови моменти. Срещата на смешното и комичното с печалното създава тук гротеската. Сложност усилва пълнотата на художественото изображение. Гротеската у Вапцаров става „жанров израз" на неговата борческа субективност и на хуманизма му. Тя е талантливо естетическо откриване на сложността на болките, изпитвани от човека, потопен в кошмарите на света.

Поетът е съзерцавал с ужас и със състрадание гибелта на трудовите хора, повлечени от всекидневната битка с нищетата, мачкани от жестоката борба за парче хляб. Той е усещал трагизма на тия хора и чрез собственото си всекидневие. Сам е страдал от нищетата и от жестокото зрелище на недоимъка, който не е бил далеч от прага му. И друго: сам се е възмог-

вал и до стоицизма на героите си, на хората, които с трагично величие изправят ръст на богове и загиват на бесилото с прометеевската възхвала на напредъка. („Песен за човека", „История").

□ □ □

Силен певец на героичното, изобразител на смешното, което преобразява от трагизъм в иронична гротескност, той се отдалечава от традицията. Той създава своя личен стил. Трагизмът в класическата литература се ражда от конфликта между идеалната личност и изоставащата среда. Героят се бори за възвишеното и загива в борбата, тъй като идеалът му няма още почва в реалността. Този трагичен персонаж напразно мята копия срещу стария свят, напразно стене, обладан от порива, от мечтата си. Той загива във величава и неравна битка с неизбежното — виновен без вина. Такива ситуации няма в хуманното тълкуване на трагичното от Вапцаров. Нима така е трагична смъртта на борците в Испания, възпети от него, ония, които проливаха обилно кръв за бъдещето? Нима те възбуждат чувства на безизходен ужас и на състрадание, както античните и класическите герои, премазани от необходимостта? Нещо е изчезнало в действителността и поетовата мисъл следва новите ходове на историята, намира нов израз за хуманното си световиждане, въплътено в трагизма на нови човешки драми.

В литературата съществува освен приемственост, но и отчуждаване. Придвижило се е напред обществото с цялостната си духовна структура. И художественото развитие води до узряване и до избистряне и на нови схващания за човека, до нови етично-естетически изяви. Силата и величието на Вапцаров е в това, че той следва издълбоко тези велики социални процеси. И то не само умозрително, а чрез прякото си участие духовно в битката, чрез непосредствения си опит за строеж на човешка психика. Затова и стилово той стои пред нови хоризонти. Стилът му израства като философия и като реализирано в слово усещане за настояща и бъдеща съдба.

Поетът по свой път достига непосредно до философията на историята и неговите художествени образи са оригинални — и като детайл, и като синтактично-граматическа структура — критическа равносметка с онези схващания за човешкото, за великото и трагическото, които миналото е завещало. Вапцаров иска да се пресекат жалостивите сантиментални стонове, иска да премери сили със съперника и да побеждава даже и

когато е пред бездната на личната си гибел. Това според него издига човека. Той израства в красотата и величието си с победата над фаталността, над неразумността на историята.

В живота съществува пряко трагичното и голямото сърце на Вапцаров го е почувствувало. То е нещастието на хората, на жертвите, които взема капитализмът, по-страшен от жестоките божества на античността. То е в мизерията, в болестите, страданието, безработицата. То е в житейските условия, които пречат за класоосъзнаването на трудещите се.

Но със своята грандиозна борба работническата класа противостои на тази трагичност. Тя, казваше Маркс, не е трагическа класа. Тя „е в отхвърлеността си възмущение против тази отхвърленост, възмущение, което се извиква необходимо от противоречието между човешката природа на класата и нейното жизнено положение". Тази дълбока мъдрост Вапцаров възприе не теоретически, а с класовия си инстинкт. Тя преля в неговата лирика. Тя практически става негов морален живот, негова хуманна позиция, стил на неговото световиждане. Той намери оригиналната форма на монолога—диалог, за да изрази спонтанно това си светоразбиране — за трагичното като героика и като възможна бъдеща победа. Повторенията станаха в неговата лирика израз на драматизма в живота и на трагизма в многото му прояви, включително и в неговия оптимистичен вариант. В стиховете му нарастват акцентите върху мажорно-трагичното. Ето ги и ужаса, и вярата, пряко сблъскани помежду им в реалното битие и драматично изразени чрез повторението:

Работиме много,
работим от сутрин до здрач.
Но хляба е малко,
но хляба не стига, деца.
И ваште лица
са сгърчени вече от плач,
и ваште очи
са глухи и неми —
такива големи —
мъчително тъжни очи. . .
И в тях е стаен
ужас свиреп:
хлеб!
хлеб!
хлеб!
Послушайте, малки,
послушайте, мънички мои,
така е днес,
наверно било е и вчера.

И аз, понеже нямам храна,
понеже нямам с какво,
ето на:
ще ви нахраня
със вера.

В същност повторението обхваща не само отделни моменти на творбата, а и цялостната теза. Върху градирани и драматично засилени повторения израства философията на историята, появява се на поетическата плака предусещането на бъдещето. Вярата отмества страшния камък — страданието. Тя отхвърля ужаса на традиционния трагизъм. Тя твори чудеса. Тя е хуманна сила. Формата (повторението) конкретно носи драматизма на реалността, затова не е като всяка друга поетична форма (всяко друго повтроение). Тук няма само търсене на ритмичен ефект — както често се случва това в поезията. Формата повторение най-дълбоко съдържателна и драматична.

Нека посоча още веднъж съвпадението между светоусещането на поета-работник и бележитата теория на марксизма, откривателка на истини и на перспективи. Ленин пише: „Да се раждат деца, за да ги осакатяват... Така говореше един от ораторите на пироговския конгрес на лекарите през 1913 г. Само за това? Защо не за това, че те по-добре, по-дружно, по-съзнателно, по-решително от нас да се борят против съвременните условия на живота, осакатяващи и погубващи нашето поколение. Ето тук се и заключава коренната разлика между психологията на селянина, занаятчията, интелигента, изобщо дребния буржоа и психологията на пролетария." Дребният буржоа, продължава Ленин, вижда и чувствува, че гине, че животът става все по-труден, борбата за съществуване — все по-безпощадна, неговото положение и на семейството му — безизходно. Факт безспорен. И дребният буржоа протестира.

Той протестира като представител на класа, безнадеждно гинеща, отчаяна в своето бъдеще, изплашена и обезволена.

Съзнателният работник е твърде далеч от това гледище. Той не дава да му затъмнят съзнанието подобни вопли, колкото те да са искрени и прочувствени.

Така издига високо глава и поетът работник, изпълнен с ужас и състрадание, чужд на любителите на красиви фрази и на хората, колебаещи се между мисъл и дело.

Той долавя цялата жестокост в живота на трудовите хора. Вижда люде, в чиито очи плува ужас от трагичното им всекидневие, и люде, които падат с достойнство, но все пак падат. И слага акцента не само върху драматизма на борбата, да или

не, а и върху изхода напред, в бъдещето. В този именно смисъл и повторителността — като стилов похват — има своя вътрешна логика. Ето различни смислови варианти на тази повторителност:

Живот ли бе — да го опишеш?
Живот ли бе — да го разровиш?
Разровиш ли го — ще мирише
и ще горчи като отрова.

Или:

Машини,
стомана,
машини
и масло, и пара,
и смрад.
В небето — бетонни комини,
в бордеите — призрачен глад.

Той вижда откритото, негримирано лице на епохата. Неговото човечно сърце се свива от болка, то вика от ужас, кънти от ридание. Но той не посипва с анемонии гробовете на загиналите, а издига паметници на борци над тях. Той стои срещу жестокия трагизъм на живота като гладиатор — с обнажен меч. Той усеща реалната хуманна сила, която, като повежда хората напред, иска да ги извади от бордеите и да ги въведе в приказните зали на свободния човешки труд.

Това бе горкиевска хуманност, хуманност на човек, който преодолява и философията на равнодушието на циниците — всяко желание е безплодно, и философията на епикуреизма — само непосредствено задоволеното желание е радост и смисъл. Това бе хуманност, която отрича и „ренесансовата жизнерадост", гласяща: човекът е в страстите си и с тяхното задоволяване въплътява напълно човешкото. Това бе хуманност, която отрече етичната толстоистка проповед на неговото време: човекът е в добродетелта и в несъпротивлението. Вапцаров намери новия път към цялостния, хармоничен идеал чрез свободния и възроден труд, чрез приложението на съвременната прометеевска сила на техниката. И той, като състрадава на човека, като съчувствува дълбоко на трагичната му съдба, се бори за него. Като разбира недостатъците и слабостите, вдъхновява го със своите идеи, драматичен, диалогизирал речта си.

През 1941 г. Вапцаров писа в „Литературен критик": „Правилното отношение към действителността, към силите, които движат нашето време, безспорно трябва да лежи в основата на

днешното изкуство. Това е аксиомата." Тази аксиома е в основата и на неговия хуманизъм. Тя създава красотата и величието на поезията му. Тя е в нея и „възлов стилов момент". Тя е основната предпоставка на новото, оригиналното тълкуване и на смешното и комичното, и на величествено-героичното и трагичното.

Идеалът на поета прелива в частностите на формата и във всеки елемент на художествената структура, прелива в стиловата особеност на голямата му поезия. Стремежът към структурни похвати, които създават контрастност, напрежение, нарушаване на покоя е непосреден израз на емоционално интелектуалното отричане на старото, на традиционната представа за света. Поетът слиза непрекъснато до делничното и обикновеното и от него извлича драмата, а не от отвлечени идеи и представи. Стихотворението „Събужда се града", в което е въплътил протеста си („В гърдите ти като в огнище, като във вулкан протест дими. Разбираш цялата нелепост на този див, объркан свят и тръгваш като вълк напреко с твърди стъпки..."), започва с начало, в което доминира всекидневното, разкъсвано от контрасти, извикващо непрекъснато образни антитези:

Зора. Събужда се града.
Сиренен вой.
След туй покой
и пустота...
Това е може би минута,
о, не минута,
то е миг.

И после пак отново тътен.
Денят разгонва с слънчев щик
стадата черни на нощта.
Зора.
Събужда се града...

Бихме казали пейзаж на града, всекидневна негова панорама. В същност това е и драматично обобщен образ на времето. Образ на противоречията на епохата и отношение към съдбата на онези, които потъват във фабриките. Разказ за трусове и катастрофи, за нажежен въздух, изместил атмосферата на делничното спокойствие. Или — система от похвати, реализирали драматизма на времето. Ето и психиката на работника, придобила осезаема конкретност:

Денят във стаята нахлува
преа помътените стъкла.

И ти неволно се усмихваш
на тази бодра светлина,
която тъй упорно плиска,
шуми в зелените листа.
И тръгваш. Накъде?
Не знаеш.

Вървиш към непознат завод,
защото там остави всичко,
остави целия живот.
Ти чувстваш — още маховика
облъхва те с приятен хлад,
сирените — те тебе викат,
те непрестанно теб зоват.

И по-нататък:

Но где? Нà — пътя е заприщен:
навред затворени врати...
В гърдите ти като в огнище,
като в вулкан протест дими.

У Вапцаров мотивът на трагичното е и автобиографичен мотив. Оттук и авторовото чувство за морално единство с ония, които страдат. Така неговият хуманизъм не е отвлечен, той държи за точното счетоводство на действителността. Той не забравя противоречията на реалното, като се издига до прозрение на единството на героиката и низостта, на величаво идеалното и грубо действителното. В „Двубой" и трупът, който леденее на паважа, и простреляното дете на барикадата, което умира с песента „ Liberté chérie!", и работникът, който се бори в Тексас или в Алжир — са все той, човекът с героична съдба. Но реалността го довежда и до другото човешко. В „Двубой" неговият герой е и неприятелят — и убиецът, и „извергът", и „мерзкият стрелец":

На мокрия паваж
лежи
човек, застрелян из засада.
Небето, заредено с взрив,
ще падне с трясък
на площада.
Човекът, който там
лежи
във локва кръв —
е моят брат —
и в стъклените му очи
омраза и любов
горят.

Извергът,
мерзкият
стрелец,
закри следите си
завчас.
Ти спомняш ли си тоз подлец?
Това бях

аз.

Как странно звучи тая диалектика. Как силно пада акцентът върху това „аз", носещо подлостта, драмата на отчуждилия се от класата.

Човечна и дълбоко трагична самокритика струи в стихове, едновременно и героична песен за борбата, и «марш» на победната стъпка на бъдещето. Истинско чудо е това Вапцарово превъплътяване, обхващащо противоречиво човешкото в неговия сложен драматизъм. Лириката на поета става дневник и на мерзостта, и на общите идеални тежнения на класата. Той напипва еднакво вещо и борческите добродетели, работническото благородство, и падението и несъстоятелността. В тия психологични зигзаги класово-историческото прераства в общочовешко, а общочовешкото се усеща и като пряка природа на индивида, на личността. Неговият герой не израства само в двата характерни образа: като Прометей, страдащ, окован на скалата, с разкъсани меса, ръфан от орела, и като Прометей, размахал гордо факлата, понесъл огъня на свободата, с развени къдри и поглед, устремен напред. Той е сложен, диалектично богат и величав, извисен, и вътрешно, реално противоречив.

Поетът иска да обхване целия душевен комплекс на човека, стреми се към познание историческо и към познание конкретно психологическо. Той разбира човешките закони, търси неопознатите им тайни, конкретното богатство от чувства и мечти. Подобно изискване е предявявал и към другите. Искал е писателят да не изучава сухо политическите лозунги, а да ги усеща „със сърцето си" и така да бъде в авангарда на живота. В един доклад пише: „Нещастието беше, че ние казвахме репликите винаги с политически суфльор. А народецът — простият народец, хлебарският работник, гладният земеделец, дребният чиновник — не почувствува нашето съществуване и оттам не почувствува и борбата." Широк е бил този кръговрат — от идеалните пориви и от философската героика до простите истини на всекидневието.

Поетът даже се отдръпва от позата си на мечтател и идеа-

лист, за да се приближи повече до земната природа на човека. След като с очи е плувал в небето на възторга, той се оглежда около себе си и вперва поглед в земята.

В испанските му стихотворения се усеща най-точно онази непобедима гравитация към реалността. Жената на бореца изповядва искрената си човешка болка, като ревнува любимия даже от революцията:

Аз ревнувам, Фернандéс.
мразя даже тази дума
„свобода", която днес
те увлича тъй безумно.

Може би си прав, пали?
Може би си прав, любими,
ала мене ме боли
и тежи ми, и тежи ми

тая страшна пустота,
легнала във нашта стая.
Хлопна пътната врата. —
Няма да се върнеш. Зная.

Поетът е позволил този „грях", това „отричане от революцията", за да ни приближи до истините за тихото и страшното страдание. Не поради класова ненавист става отричането от революцията, а поради повика на великата лична човечност.

В поезията на Вапцаров се среща постоянно един важен образ: животът. В живота са събрани великото и смешното, грозното и възвишеното. Към него поетът се обръща непрекъснато:

Да знаеш ти живота как обичам!
И колко мразя
празните
химери...

Или:

Да кажем, сега ми окачат
въжето
и питат:
„Как, искаш ли час да живееш?"
Веднага ще кресна:
„Свалете!
Свалете!
По-скоро свалете
въжето, злодеи!"

За него — Живота —
направил бих всичко. —
Летял бих

със пробна машина в небето,
бих влезнал във взривна
ракета, самичък
бих търсил
в простора
далечна
планета.

Животът, мечтаният или грубият живот е ядрото на Вапцаровата хуманност. Животът е слънцето, около което размерено се носят неговите мисли. Около живота пърхат криле мечтата и вдъхновението.

Смирненски повече идеализира образите си. У него драмата има световноисторически характер или пък ни въвежда в света на всекидневното, без да подчертава героиката в него. От една страна са „Роза Люксембург", „Делеклюз", „Йохан", от друга страна са „Жълтата гостенка", „Братчетата на Гаврош". Вапцаров търси реалната сплав на героичното и всекидневното. Той създава монументалния образ на епохата чрез жизнената противоречивост на живота, чрез неговата идеализация и неговата „проза".

Смирненски следи протичащия живот и там в забавните си отношения е хуманно снизходителен, весел, там показва усещането си за единството на добро и зло, за човешката природа. Но в героично-историческата си лирика Смирненски утвърждава само подвига, извисената над всекидневието личност. Вапцаров, като развива тази традиция, е по-сложен в подхода си, повече драматичен при осветляване на психологическите противоречия. Той е пренесъл в лириката си Яворовата традиция на вътрешна сложност и неравновесност, макар че е отишъл толкова далеч от учителя си в социалното тълкуване на съвременността.

С тази си сложност Вапцаров създаде и своя стихотворен жанр, който е доста обособен. В поезията преди него намираме: а) жанра на „сериозната лирика", обективната изповед на едно драматично изживяване, б) жанра на хумористичната лирика, вече като напълно отделен и самостоен жанр. У Ботев, у Дебелянов, у Смирненски тези два жанра са съвсем ясно разграничени. Дебелянов пише своите изповедни творби, елегиите си и наред с тях и весело хумористичните си стихотворения. Смирненски също „се раздвоява" така. Вапцаров сля в едно твърде сложно единство сериозното и комичното (или смехотворното), интимно-задушевното и памфлетно-ироничното. Така лириката му ни напомня само отчасти предходните жанрове. Той изглежда близо до класическата реторична реч на

Вазов (Епопея на забравените) и е далеч от чистата патетика. У него, както у никой друг, се примесват сложно героичното, весело-насмешливото, сериозното, комично-житейското, повседневното („Песен за човека"). Вместо исторически образи и сравнения за възвеличаване Вапцаров въвежда в лириката си съвременна градска лексика, работнически жаргон. Чрез тях успява да възстанови цялостното единство на възвишеното-титаничното и низко-грубото. Бурният уличен живот се втурва в тихата обител на поезията и разбива всичко познато доскоро там. Авторът събира крайностите, които преди не са влизали в съприкосновение: романтика и груба проза, мечта, изискваща хиперболична образност, и здраво вплетена в нея истина за суровата делничност. Ето как с „прозаични образи" се изгражда внушението на поетичната възбуда, предизвикана от пролетта:

Онез, които някога са
порили
земята, *пърхаха като коне.*
. . . . . .
От папмашината *изпсува*
някой грубо.
Едно момиче весело запя.
Един младеж го стрелна
с поглед влюбен
и то поруменя.

Поетът едновременно снизява и извисява:

От папмашината изпсува
някой грубо.
Едно момиче весело запя.

Почувствувал „идеалното" — трогателната разнеженост на пролетта, — той не желае да се отделя от грубата проза на действителността.

Лирическите стихотворения на Вапцаров имат обикновено фабулен характер: авторът разказва. И това също е особеност на неговия лиричен жанр, който чупи каноните на традицията. Той създава нарочна многотоналност, за да се приближи до пъстрата карнавалност на живота. Събират се лирически полет и епическо повествование, героично възвеличаване и комична гротескност, създава се многослойното богатство на контекста. Такъв лирически жанр със смесени стилове — възвишен и низък, прозаиране на речта и при лирични полети, призивност и обективно фамилиарничене с читателя — пое-

зията ни не познава. Онова, което бе подсказано в многогласовата лирика на Гео Милев („Септември"), бе доведено от Вапцаров докрай. И то оригинално, с непознат дотогава в поезията ни работнически жаргон. Големият поет почувствува отблизо чуждите души. Той усети и тяхната реч, и тяхната мисловност. Той разбра илюзиите и химерите им и преминавайки всякакви прегради, стигна до самата им оригинална същина, като създаде поетика за людския колектив, за хората из фабриките, от събранията и улиците. Забележете как на многолюдни места протича местодействието на разказаните от него случки; на улицата, пред киното („Кино"), в завода („Пролет в завода"), в затвора („Песен за човека"). И т. н. В поетиката му нахлу онова, което улицата и людският колектив носят като лексика, като психическа реакция. Колко често се сменят вдъхновени полети на чувството с „дразнеща", провокираща, прозаираща чувството реч. Заета от диалозите на пъстрото многолюдие на площада:

Не! Неуместно!
Ресто! — Не струва!

Стиховете си Вапцаров писа обикновено в разговорна форма. В тях се втурват много гласове, гласове интонационно нееднакви. Но през тази пъстра площадна реч пулсират големи въпроси, налага се художествено доминантата на революционния копнеж. Словесните и ритмични облици, като извисяват с героично-величавото и приземяват с прозата и гротеската, носят духовната стойка, личността на хуманиста. И в очарователната нежност, и в грубата ирония са втъкани вярата и романтичната му мечта. Противоречието идва и от самата личност на човека. Човек с крехко здраве, с детска непосредност, слаб и сух, но с женствена благородност на жестовете създаде героична поезия, изпя в песни революционните пориви на времето.

Изцяло обновена е Вапцаровата лирика и чрез своя строфичен строеж. Направо би могло да се каже, че той извежда формите на нашата поезия на нови граници. Той постепенно измести строфата чрез свободния стих. Неговите стихове, силно ритмизирани, са споени в отделни, незавършени строфични цялости, богати на паузи и преноси. Това ги прави ударно силни, гъвкави и експресивни. Вапцаров пое традицията на свободния стих, създаден от Яворов, продължаван и обогатяван значително от Гео Милев и Багряна. Но той отиде свободно напред в своите търсения. Свободният стих на Багряна често

запазва ритмичното си единство и мелодичната си константа чрез еднаквата ритмична стъпка и на места еднаквия брой стъпки в стиха. Вапцаров бе много свободен. Той има стихове от една дума, от две или три срички, той мени свободно ритмичните схеми, като преминава от ямб ту в хорей, ту в дактил или от хорей ту в ямб, ту в амфибрахий или анапест. Неговият синтаксис е накъсан, драматично напрегнат, изпълнен със силни експресивни значения за разлика от по-трайната тоналност в познатия ни свободен стих.

Всичко у него идваше и от голям вкус, от съзнателен стремеж към нови културни завоевания, към обогатяване на формите, към изразност, органично свързана с характера на съдържанието. Това очертава Вапцаров освен като работнически поет, но и като виден труженик на културата, като „интелигент", усвоил предходните завоевания, осъзнал и положителните усилия, и празните шумове, вдигани около него, и повел сам себе си към върхови постижения.

□ □ □

Като казвам „интелигент", имам пред вид близостта на Вапцаров до оная прослойка, която чрез образование се е издигала над останалата част от народа. Макар и класово всякога диференцирана, тя притежава едно общо качество: обладател е на знание и на култура. Работникът революционер и хуманистът комунист Вапцаров бе и интелигент. Не само по значение, а и по културно усещане на творческата си мисия. Той е измежду най-културните писатели на 30-те години. Културата му не е само систематизирано школско знание. Тя е усвояване на онова, което издига човека и твореца — като откровение, като истина, осъзната и аналитично. Той познава добре руската литература — Пушкин и Лермонтов. Знае наизуст части от „Евгений Онегин", от „Медният конник" и „Демон". Той се приближава упорито до големи представители на западната литература, поети като Байрон, Гьоте и Хайне, романисти като Балзак, Флобер и Стендал. Тези писатели — по негово признание — го учат да разобличава злото, да осъмва с тревожната мисъл за човека, обречен на борба за парче хляб. Особено силно е обичал Горки. Горки е омайвал сърцето му. В жизнения опит на великия скитник по руската земя е улавял нещо близко, напомнящо му неговата биография и съдба. Обиква хората като Горки. Изповядва: „Ех, да можех да възпявам като Яворов и с такава любов да пиша за човека като Максим Горки, нищо друго не ми трябва."

Често споменава Яворов. При все че обича Ботев, грабнат от бунтовния му дух, при все че препрочита Дебелянов, възхитен от искрената му поетическа преживелица, при все че се прекланя пред малките разкази на Елин Пелин, че се възхищава от „Старопланински легенди" на Йовков, негов бог е Яворов. Той го защищава от всяко кощунство, пленен е и от сърцеведческата му сила, и от дълбочината на чувството му, от драматизма на душевния му живот. В спомените си Райна Вапцарова разказва за неговото тълкуване на сложността на чувството у Яворов (стихотворението „Край огнището"): „Слушай, вуйне, как хубаво го е предал Яворчето. Където е за наивност, предал е прелестната наивност на детето, където е за безкрайна тъга, предал е тъгата на майката, а където е за скрита болка, предал е грубоватата скрита болка на бащата."

В предпочитанията си интелигентът Вапцаров дири висшите превъплъщения в изкуството. Отрано, преди да е съзнателен комунист, се увлича в драмата. Ибсен в „Народен враг" и „Нора" — ето началните поводи за тия увлечения. В театъра е влизал като в храм — с трепет и възторг. Търси и своето осъществяване на сцената — ту като артист, ту като режисьор. Причината за тази му любов към драмата трябва да дирим надълбоко. Тя е и лична съдба, повеля на един богат, неспокоен натюрел, който усеща съкровената сила на този жанр. Интересът към драмата нараства и от социалната диктовка на времето — динамично, наситено с драматични експлозии.

Драмата е твърде мисловен и твърде философски жанр. В нея има много борба, острота на конфликти — тя е най-прекият път към истините за човешкото. И това несъмнено му е допадало, привличало го е, него, поета, който усеща като малки драми лирическите си изживявания. В похватите на драмата той търси средства за развиване на поезията: диалог и монолог, пряка реч, разказ за събития от участвуващо в тях лице, полемично слово, хиперболи и антитези в конфликтността на противостоящи сили. Например той персонифицира живота и се вижда в драматична разпра с него:

Ние сплетохме здраво ръце,
с тебе се счепкахме здраво.
Кръв капе от мойто сърце,
грохнал си ти. Тогава? —
Един ще бъде повален,
един ще бъде победен —
и победеният си ти.

Не вярваш ли? Не те е страх?
Но аз пресметнах всеки ход,

последния кураж събрах
и ти ще бъдеш победен,
разкапан, озлобен живот.

Той е в интимен разговор и с пролетта. И пак в диалогизирана реч.

Харесва драмата и за друго — за призивната ѝ сила. Драмата е трибуна, вик към някаква цел, а призивността е в самата му кръв, в цялостната му личност. Пише с възторг за Маяковски, тъкмо за борческия, драматично призивен патос на творчеството му: „Наглед уж дребна тема, а той я претворява така майсторски, че тя се обръща изведнъж в значителен обществен факт. Няма събитие или обществена проява, които да не са намерили отражение в неговото творчество. И всичко е дадено образно. С точни думи, с остър епитет и с мъжествен ритъм. *Да пишеш поезия за Маяковски значи да участвуваш активно в преустройството на живота. От неговите стихове лъха бодрост, чуваш развълнувания глас на човека, който ненавижда равнодушието и пасивността и зове за творчески подвиг*“ (к. м.). В призивността е и вътрешната сложна активност на драмата. И Вапцаров е разбирал това.

Най-сетне в драматичното творчество е търсел и аналитично отношение към живота, възможност да се разложи душата на човека и да се изследва в движение, в различните ѝ съставки. Негов любим драматичен автор е Ибсен. Този суров син на Севера с властна осанка, с глас на проповедник го привлича неотразимо — даже понякога повече от Горки. У него открива анализатора на малкото, на онова, което е на повърхността и което крие в дълбочина голяма човешка драма.

В драматургичната си творба „Когато вълната бучи“ си служи предимно с Ибсенова техника: нещо станало в миналото, което сега се разразява в гибелен за героите конфликт; символност и в поведението на характерите, и в речта им. Героите говорят сякаш в два плана: за това, което е, и за другото, което мислят и предполагат. Те се блъскат между реалността и мечтата.

„Лилия. Андрей, аз треперя и се радвам... Знаеш ли? Сега ти ще промениш всичко. Ти за това си дошел, нали?... Да промениш всичко. Да направиш в този дом да бъде по-топло... Аз съм слаба, Андрей, какво съм аз? Аз дори не виждам какво трябва да се промени освен онова, което се отнася до любовта ми, освен онази преграда между мене и мама, която чувствувам благодарение на женската си интуиция. А ти си

силен, Андрей, ти ще преобразиш нетърпимото, ти ще разрушиш прегради...

Андрей. Да руша прегради?... Хъмм... Би било много хубаво. Но прегради крепи най-богатият човек в града — председателят на дружеството, главният акционер във фабриката. Едва ли ще бъде лесно да се бори човек сам. Каква полза да бъда Стокман, когато мръсотиите на Мюлтал ще останат. Но мене ме боли... боли... Гост съм и пак боли."

Разбира се, в тази реч има на места и евтина екзалтираност, има и сантименталност, и наивен патос. Но авторът е дирил не прекрасни думи, провъзгласяващи идеала, а сурова правда, остри конфликти, социални стълкновения, за да бъде суров и безпощаден като своя учител. Първият критик на тази драма Георги Караславов, прочел я в ръкопис през 1936 г., разказва:

„Казах му, че пиесата му е твърде „интелигентска" и макар работническият колектив да е предаден вярно и с познаване, не е характерен за развитието на действието — той е само като „катализатор". Вапцаров слушаше и мълчеше. По лицето му не трепваше нито едно мускулче. Главният герой според мен е един ибсеновски интелигент, само че „класовоосъзнат". Вапцаров и на това не възрази. Цялата атмосфера в пиесата е ибсеновска. Ибсеновските навеи на места са твърде силни. От разговора за някои Ибсенови пиеси разбрах, че моят събеседник знае наизуст цели пасажи. Говорехме за обществения заряд в „Народен враг", за драматическата сила на „Бранд", за психологическите тънкости на „Дивата Патица". Вапцаров каза, че той чете с увлечение Ибсен, но че негов любим писател е Максим Горки.

Но защо тогава той не дава героите си по горкиевски, а по ибсеновски?

Вапцаров отговори: „Може би защото Ибсен е по-голям майстор на сценичните ефекти, може би защото Горки е много по-дълбок и поради това и по-труден, а може би — Вапцаров се засмя, — защото у мене има твърде много интелигентско, индивидуалистическо."

Наистина — откровено Вапцаровско признание. Сериозният автор, вглъбеният в своите незнайни за другите работнически чувства и мисли, сдържаният, разсъдлив, логичен и прозорлив поет подхвърля мимоходом: „У мене има твърде много интелигентско, индивидуалистическо."

Той извървя пътя до хуманистичното въодушевление на велик пролетарски писател, без да загубва допира си до световната култура, без да отхвърля своя „интелигентски индиви-

дуализъм". Той е разбирал, че ще създаде много, когато почувствува многото и в чуждия художествен опит. „Индивидуализмът" му се е коренял в неговата духовна потребност да общува с великото в културата, да е в допир с проницателни художници, които умеят да раздрусат читателя и да го принудят да се вгледа тревожно в себе си и в обществото. Творци, чиито естетически ефекти са не по-малко значителни от моралната им сила и не по-малко съблазнителни от проповедите на нравствената им съвест.

Поетът, който иска непосредствено да се слива с колектива, който се изравнява с другите като част от тях, е тежнеел към богата и оригинална култура. Той е усещал, че ще погуби изкуството си, ако не укрепва в себе си „интелигента", т. е. търсача на духовни ценности. Неговата творческа мисъл, взела висок полет, е искала да овладее и техниката на висшия пилотаж. Забележете какви са били неговите творчески предпочитания към съвременниците му писатели у нас. Той харесва освен Радевски и Хрелков още и поети като Ламар и Марангозов, които търсят оригинална изява във формата, а не подсказаното от традицията на вече създаденото.

Осъзнал значението на художественото богатство и културата, той сам става съдник и ценител. Един от участниците в македонския литературен кръжок си спомня: „Ние бяхме очаровани от неговото тънко чувство за художествените произведения. Ясно ни стана, че от Кольо има какво да се „ограбва", както ние се изразявахме, че с тоя прекрасен човек може да се работи и да се напредва не на шега. *Той стоеше високо над нас по тия въпроси* (к. м.). Той насочваше как да се гледа сюжетът, как да се осмисля и изживява, как да се предава образът, за да се „хваща" читателят, да го разрязва, да го вълнува. От тоя пръв опит в кръжока ние разбрахме, че трябва сериозно да се работи над стиха, че образите трябва да се избистрят и обмислят внимателно, да се обработват вътрешно, видяхме как трябва да се строи композицията, как да се споява стихотворението, как то трябва да тече, а не само да има логическа последователност. Вапцаров държеше много за оригиналността в творчеството, изискваше от всеки член на кръжока да си изработи свой стил в работата, да има своя физиономия. Той бе решителен враг на шаблона и рутината" (Михаил Сматраклиев — Ангел Жаров).

В своите творчески търсения поетът изпревари съвременната марксическа критика. За нея, робуваща все още на троглодитски схващания за художествената форма, почти не съ-

ществуваха проблемите на стиха и езика като израз на социална позиция, като духовен бит и поетическо съзнание едновременно. Художествената форма тя третираше в някакъв общ, „цялостен" план и бе твърде далеч от онова структурно познание за психологията и речта, което интересуваше Вапцаров.

В една статия, печатана във в. „Литературен критик" (бр. 6 от 12 май 1941 г.), той пише: „В повечето случаи ние караме простия селянин да говори така, както ние говорим, напук на бита му, напук на неговата среда. В повечето случаи нашите герои по един и същ начин проумяват човешката истина, по един и същ начин избират своя път. В повечето случаи нашите герои са или съвсем бели, или съвсем черни. Мургавите герои у нас рядко се срещат." И той съзнателно се стреми да типизира своите герои чрез индивидуализиране — от побледнялата, крещящата от ужас „дама" до пещия на бесилото герой, бивш криминален затворник. Той рисува физически портрети, предава неповторими душевни преживявания, намира характерното в реч и психика. В творчеството му като че ли се влива една богата интернационална традиция от Горки с неговата емоционално приповдигната, пластична реч до памфлетното слово на Бернар Шоу и парадокса на Оскар Уайлд. Разбира се, за пряко влияние на тези последни автори не може да се говори, но може да става дума за традиции в по-общ смисъл. Традиции във възприемане и доразвиване на сложни и оригинални поетични обобщения, на лична експресия на словото. Той е груб в изрази като „Аз троснато гледах", „Изстинах и казах с омраза", „Аз, куче, те учех да бъдеш конкретен". Те имат обаче и своята разумност и в болката, и в омразата. Те са оправдан похват на евфемизма. Той си служи с хиперболата в духа на Горкиевата романтична традиция:

Ще снемем ние слънцето при нас.

Прибягва до символи:

Животът потиска с чугунени лапи.

Или:

Денят разгонва с слънчев щик
стадата черни на нощта.

Служи си свободно и с парадокси:

През ковчежните дъски
те ръцете си протягат.
(Убитите в гражданската война
в Испания).

Или:

Но там в разкривените,
в сините устни (на обесения)
напирала пак песента...

Той нерядко е памфлетно остър и злободневен. Умее художествено да огрубява, да рецитира и подрежда на своя работнически поетичен „лад" установени вече от световната класика похвати.

В „школата", в която се създава Вапцаров, има много нови поетически открития.[1] Той е субективно неповторим. Много трудно е поетът така да се слее с работническия колектив, както направи това Вапцаров. Даже Пеньо Пенев по-късно е личност, която отива към света на работника, а не излиза от него. За Вапцаров не се е касаело до „съприкосновение" с трудовия колектив, до „блаженство" от духовно сливане с него, защото той е част от този колектив. Не може да се отнеме нещо от нравствената същина, от формите, от третирането на красотата в неговата поезия, без да се посегне и на единството му с колектива. Поради това в йерархията на нашите поетични ценности той е голямо, уникално явление. Той се възприема като проповедник и на нова жизненост в поезията, и на нови похвати. Зъбът на времето бе подял старата класическа лирика, изискваха се нови поетични тренировки за утвърждаването на нов вкус. И Вапцаров извърши своето като обновител на формата, като строг враг на дилетантизма и на повърхностната самонадеяност.

Той пише: „В стиховете сме сухи и декларативни, в стиховете сме небрежни към римата и ритъма, съзвучието, образите и въобще към всичко, което изисква повече труд и умение. И хората малко ни вярват. Произведенията ни може да бликат от прекрасни идеи, от трогателна човечност, но те ще бъдат само полезна публицистика, ако не овладеем майсторлъка да вълнуваме сърцата на хората."

[1] Любопитно е да се отбележи това, което писа Николай Лилиев за поетичните школи и за Вапцаров: „Каква сила и каква смелост е трябвало наистина, за да се отбягнат изкушенията на школите — символизъм, експресионизъм, акмеизъм, — които са могли да съблазнят всеки новодошъл в поезията, за да не се чуят призивните гласове на техните представители! Авторът на „Моторни песни", дарен с дълбоко чувство за реалност, се учи да пише искрено и просто, както пее народът."

„Искрено" и „просто" като народа (работния колектив) също е „школа", но вече свободна от канони в сравнение с изброените от Лилиев школи.

И той се стреми към това. Умело съчетава красотата с гротеската, съзнателно деформира стария, традиционен лирически жанр, за да създаде нов, търси, търси смело и непрекъснато. Караславов си спомня колко сухи са били първите му стихове от 1936 г. Но Вапцаров овладя вътрешните закони на стих, който заживя у него с нови, непознати форми, събра в едно романтика и сатира, събра в един фокус далечното и разединеното: мечтата, копнежа и суровата, отблъскваща проза на живота.

В статията си за поемата на Марангозов „На повратки в село" отбелязва:

„Онова, което най-много радва в поемата на Марангозов, е простотата. Простотата в изразните средства. И затова на повечето места стихът му звучи сърдечно... Тази простота не идва от външната форма на езика, който много прилича на диалекта, а от това, че по чувство Марангозов е успял да проникне в душата на героите си. Той познава мъката им по нещо несполучено — мъката по загиналото еснафство — познава техния морал, засегнат не „от танца хорсей", а от нещо по-страшно, нещо, което лежи като че извън техните възможности" (в. „Литературен критик"). Това познаване на героите, на битовата им обстановка, на „въздуха", който дишат, допринася и за художествената простота у него. Той е усещал как в собствената му поезия се борят новите, съвременните поетични открития с традицията и рутината, даже с елементарността. Вслушвал се е в своя дълбок вътрешен ропот на новатор, изправен срещу старото. И не е отстъпвал от своята позиция.

Вапцаров написа три стихотворения, посветени на изкуството. В „Кино" отрече строго лъжеизкуството, което заблуждава, което трови съзнанието с нереални, подсладени образи: щастливи герои, нега на безделие и секс, лукс, лимузини.

Къде е тука нашата съдба?
Къде е драмата?
Къде съм аз? Кажете!?
В гърдите ни опрян е за стрелба
на времето барутно пистолета...

В „Рибарски живот" той иронизира онази идилична литература, която възпява в захлас красотата, романтиката на морето, луната, седефените нощи, звездите, а не забелязва грижите, мизерията, студено-жестокия живот. В стихотворението „Ботев" спори с поета, който възхвалява Ботев, спомня си за вълка, който дебне край скалите, но също забравя за мъката, за теглото и за черните кърви на народа. По мисъл и по тема

и в трите тези стихотворения има нещо общо. То е в протеста на работника и хуманиста, слял своето светоусещане със светоусещането на трудовия човек. Вапцаров демонстративно казва, че той е от класата на творците, които като Горки използуват дарбата си за ново, оригинално прозрение. Той се отнася към своето дарование не като към „природа", а като към заложба, която иска усъвършенствуване. Така интелигентът и мислителят помагат на работника и революционера, който поддържа въздействието на идейната поезия и се чужди от художествения обективизъм, от нецеленасоченото изкуство, което някога Кант утвърди авторитетно и което цяла естетика през две столетия поддържа като норма.

□ □ □

За нас Вапцаров е не само едно поетическо безсмъртие, той достигна и Ботевото вече жертвено безсмъртие, като увенчава подвига на поета с подвига на героя и революционера.

На 29 юли 1942 г. фашисткият съд осъди Вапцаров на смърт заедно с партийните функционери Антон Иванов, Петър Богданов, Атанас Романов, Антон Попов и Георги Минчев. Бързайки, сякаш гонен от някаква боязън да не изтърве плячката, прокурорът нарежда изпълнението на смъртната присъда да стане веднага. И същия ден, в 9 часа вечерта, при тъмнина Вапцаров и неговите другари са разстреляни на стрелбището на Школата за запасни офицери в София. Напразни са били всички ходатайства, всички тичания и лутания през тоя ден, молби пред „негово Величество Царя" за спасяване живота на сина на неговия приятел Йонко Вапцаров. Равнодушни към таланта на поета са били не само съдебните сановници и профашистката знатност. Равнодушен е бил и „Негово Величество" Борис III, демагогът с дребната и злобна душица на изхабен немски аристократ и български владетел. Вапцаров бе разстрелян, но остана споменът за жестокостта на фашизма и за коварството на онези, които управляваха България с окървавен нож в ръка. Героите, разстреляни в тъмнината на стрелбището, са пеели пред войниците Ботевата песен: „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира." С нея те са се обръщали към бъдещето, уверени вече в своето безсмъртие. И те го получиха. Историята наказа техните убийци и огря със светлина в бронза на паметниците образите на героите.

Вапцаров остана безсмъртен като народа, който го е родил, за когото той писа песните си.

В две стихотворения поетът се прощава. В „Прощално"-

с жена си и в „Предсмъртно“ — със своя народ. С езика на поезията той изказва своята безсмъртна вяра в смисъла на своя подвиг. С най-интимни чувства в баладичен стил той откликва на драматизма на времето и отговаря на неговата жестокост:

Понякога ще идвам във съня ти
като нечакан и далечен гост.
Не ме оставяй ти навън на пътя —
вратите не залоствай.

Изтръпваме и пред втората му творба, понесена на шеметната Ботевска вълна на жертвеността и всеотдайността:

Борбата е безмилостна жестока.
Борбата, както казват, е епична.
Аз паднах. Друг ще ме смени и... толкоз.
Какво тук значи някаква си личност!

Разстрел, а след разстрела — червей,
това е толкоз просто и логично.
Но в бурята ще бъдем пак със тебе,
народе мой, защото те обичахме.

За да бъдат разбрани тези прости Вапцарови песни, би трябвало да намерим мярката на времето, да имаме ключа на епохата, защото всякакви други формално-граматични тези и анализи за себе си, колкото и да са проникновени, биха ги обезценили. Те носят в своята простота най-голяма върхова художественост. В тях са „бурното време“ и Вапцаровата вяра, неговата интимна, човечна непосредност, бликнала пред раздялата с живота — най-голямото, което може да направи човекът за утвърждаване на своите идеи.

□ □ □

Вапцаров сякаш живя непрекъснато на арената, всред гигантски борби, в които се чупят копия, загиват герои, огрени от величие и трагизъм. Той чуваше сякаш непрекъснат размах на криле, повдигащи го духовно към светлите лъчи на бъдещето. Изкуството стана за него непрестанно откритие: формално съвършенство за израз на динамиката на епохата и на техническата мисъл и революционната мечта. Възторжено и приповдигнато, трезво и сурово поетът създаваше своя поетичен стил, така силен и съвременен. И загина като борец за пролетарското, за комунистическото дело.

Вапцаров бе личност, скроена по една голяма мярка.

ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

Неведнъж сме се учудвали колко е монолитен в творчеството си този виден представител на съвременната ни проза. Израстването му като художник не познава двойнствеността, емоционалните колебания и отклонения от набелязаната веднъж насока. Винаги със стабилна политическа позиция, той остава непревземаем за чужди въздействия. Един духовен праобраз на здравите творчески сили на пролетариата, един творец с далечен, отправен все към бъдещето обсег на мисли и действия. Той е стоял смело срещу шумния карнавал на действителността, смъквал е обезумелите маски, зад които се крият пороци и страсти, възпявал е герои, опияняван от горещината на битката. Взирал се е съсредоточено, със сериозно внимание в българските селяни, в техните осъзнати вече мисли и действия, в които е откривал обещаващи промени и революционен морал.

В един скулптурен портрет художникът Иван Фунев го представя оригинално: набраздено като нива чело, впит в неизвестното поглед, здрави работни ръце, посегнали сякаш да обхванат света. Близък в този си физически образ на обикновените хора, той е същевременно извисен над онова, в което се блъска множеството. Сякаш с помощта на фантазията на Фунев търсещият му поглед от скулптурния портрет подсказва, че е писател-психолог, писател-аналитик. Той старателно изучава душевни дълбочини, големи и малки истини за човека, психология на героиката, болести на волята и на ума, тайни на престъплението. Опознал нееднаква социална психика, той извезва в своите творби и душевната настройка на пробуждащия се селянин, и чувствата на революционера работник, и психиката на собственика, деформирана от морала на насилието. В произведенията му се срещат и характери раздвоявани, хора, изправени пред пропастта на съзнанието си, но сам авторът е смайващо монолитен, устойчив, неразкъсван от съмнения. Той стои в пролетарската ни проза от средата на 20-те години насам като най-високо дърво на подрастваща гора.

Творческото му развитие се дължи и на личните му влечения към магията на изкуството, и на онази по-дълбока предопределеност, която идва от разрушаването на старите художествени илюзии с Октомврийската революция и със Септемврийското въстание от 1923 г. Нашата класическа литература, задълбочена в българското ни битие, но нереволюционна, се надмогва вече от творчеството на Смирненски, от прозата даже на ранния Каралийчев и от стихотворенията през 1924—1925 г. на Фурнаджиев и Разцветников. По този път към новото върви смело и Караславов. Той отразява промени в живота, които стават с участието на вдъхновени герои-комунисти. Изучаването на техните характери го отвежда винаги към широки обобщения за обществения живот и към големи и актуални хуманни проблеми.

Караславов има висше образование. Той е писател-интелигент, отдал своето „аз“ на пролетариата и на революционната борба. Той е интелигент, който обаче отхвърля чистото естетическо удоволствие, когато то му засеня истините на действителността, който продължава гражданската традиция на класическата ни литература, като се разделя с миналото, съсредоточен изцяло върху протичащите борби.

Бихме могли да обясним някои качества на творчеството му с историческия път на страната ни и със своеобразието на обществения живот през 20-те, 30-те и 40-те години. Това, разбира се, би била недостатъчна характеристика за личността му, защото биха липсвали биографичните подробности за собствените му мъчения, биха липсвали сведенията за неговата упоритост и неотстъпчивост при растежа му като художник. Той е оставал верен на своето главно художническо желание да опише съвременния му свят — и с неговото безобразие, и с неговата героична неповторимост. Така именно е влизал в несъгласие с традиции и с довчерашни изображения на български черти и на домашно битие. Той разширява диапазона на художествения свят — от страданията на обикновените хора и революционната героика до изображението на зверското у човека. Героичното у него не извира от романтиката на миналото, а идва от сегашната трескава борба. Зверското не смуче сили от първичната недоразвитост, а се ражда от времето на най-модерни капиталистически отношения. Караславов се чужди от свои съвременници, изобразители на селото — от „идеализма“ на Йовков, от „натурализма“ и „биологическия психологизъм“ на Георги Райчев. Той създава белетристичен опит за изобразяване на борека комунист. Той води литерату-

рата ни напред, когато доминира нейното национално разпокъсване на духовни фронтове, като прави своя художническа съдба политиката и философското мислене на комунистическата партия.

Животът го е оформял, както и героите му, сурово, без упоителен дъх на цветя, сред работен прах и дим. Бил е полски работник, учител, студент, който с физически труд се е самоиздържал. Узнал е съдбата и на партийния функционер — за противодържавна дейност е бил лишен от правото да учителствува. Едва изкарва една година в Агрономическия факултет и го изключват. Заминава за Прага, където и следва, и се блъска по строежите сред общи работници. Суровата житейска школа е направила стоманена волята му, ясен ума му. Да проповядва комунистически идеи това са главната радост и главната тревога на неговото съществуване. Неотстъпчив, с ясно изразена цел, нежен и сърдечен в другарски кръг, той понякога е и малко повече суров към себе си и към другите.

□ □ □

Като мнозина прозаици и Георги Караславов започва творческите си опити със стихотворения, но скоро се отказва от лирическата муза. През целия си живот обаче високо цени лириката, възхищава се от сполучливата рима и от лаконичния лиричен израз. Цитира стихотворения, научени освен през ученическите му години, но и по-късно. Знае доста даже за съвсем невзрачни поети, останали извън литературата. Немалко е писал за Иван Вазов, за Христо Смирненски, за Никола Вапцаров. Тълкува не толкова изтънчената музикалност и ритмовите съзвучия, колкото онези истини, в които се оглеждат дълбочините на социалната действителност.

Някога Йовков прекъсна изведнъж своите лирични опити. Воден от своя здрав разум и Караславов се насочва безвъзвратно към разказа. След някои публикации в „Полярна звезда“ и „Единство“ през 1926 г. излиза първата му книга, сборникът разкази „Улични“. Вече е студент в София и изучава покрайнините на града, баналните и трагични драми на обикновените хора. Мисълта му е сепната особено рязко от тъжния живот на децата от улицата. Като Христо Смирненски и той през детската съдба сочи страшните дисхармонии в обществото. Детската чистота е погазена от жестокост, детската непосредност е срещнала неприветлива стена — живота.

Би могло да се каже, че към средата на 20-те години Караславов няма съперник в изобразяване мъката на детето. В

разказа на Николай Райнов „Маршалът и детето“, написан с по-голямо разказвателно майсторство, има доста условност и даже неяснота. Караславов стои близо не изобщо до детето, а до пленника на улицата, до бъдещото пролетарче. Той търси и съответна интонация, ту ласкава, ту гневна, за да разкаже за надеждите на героя си, за да ни внуши болката на гласа му и порива на неговото чувство. Духовното сблъскване с това непознато дете от улицата, неговата драма правят сборника „Уличници“ оригинално явление въпреки наличието на художествена бедност в някои от разказите.

И преди Караславов е описвана покрайнината на града. Но никой освен Смирненски в поезията и Жендов в графиката не е изобразявал така силно злото в бордеите, безпомощното всекидневие при търсене на хляб и на бучка въглища.

Повечето разкази приличат на кратки драматични импресии. Авторът почти физически усеща движението на мисли и чувства у детето. Сюжетите са наситени с неговото вълнение, те са малки психологически етюди, изплетени от вътрешни монолози, от изповеди-размисли, оцветени и от външната вещественост на тъжното битие. Авторът вижда като символи на злото зимния студ, внещия вятър. Тези образи-символи са преплетени с описанието на премръзнали детски тела и на жестоко страдание. Вятърът, който свири жестоко, дърпа дрипавите дрехи. Той прониква през тях, той е олицетвореното зло, безпощадният живот. През нотките на лек сантиментализъм изпъкват бистро класово чувство, настроения на социален художник, склонен да психологизува. Авторът осветлява извътре крещящите дисонанси на живота. Затова природните му картини са стилизирани психологически, свързани са с мотива за социална беда. Ето как започва — с тъжна зимна картина — разказът „Шоколадените питки“:

„Вятърът подскочи, подсвирна над покривите и надникна едва-едва, само с крайчеца на окото си, зад белите бродерии на топлите стаи:

— Фи-у-у!“

Това е сякаш стилна рамка на епохата: заплашителен и жесток е този вятър, който преследва немотията, гони по улиците малките бездомници и едва надниква зад „белите бродерии на топлите стаи“. Неговият зловещ образ създава вече драмата. Разказът „Как красиво прелитат снежинките“ съдържа сложна естетическа конфликтност: бездомниците страдат от зимата, а охолните се наслаждават на нейната бяла красота. В тъмно и безпросветно царство на нищетата свети тая бяла красота —първият играещ си с вятъра сняг.

Караславов се приближава до детето чрез добре намерени персонификации на веществено. В разказа „Черната бучка" парчето кюмюр оживява. То говори. То зове като живо и предизвиква трагичната гибел под влака на премръзналото дете. Ето как е разкрит дуетът във финалната част на разказа:

„А бучката простира малки черни ръце и плаче. Моли се. Ночко, прибери ме!

Той я гледа омагьосан, после извръща очи, разперя ръце и се хвърля върху ѝ трепереш.

Локомотивът глътна и двамата."

Персонифицирането е присъщо на детето, то интимно опосредова познанието си за света, представя го наметнат с духовната тайна на своите представи.

Захвърлени в хаотичния и тъмен свят на бедността, героите на Караславов като Андерсеновите мечтаят за слънце, стремят се към светлина. Те са малки души, блуждаещи сред мрака. Със своята чистота те копнеят за далечни пътувания, жадуват за простор и небе, тъгуват по други, непознати светове, искат една действителност, в която няма болки, няма нещастия. Натам ги мами детската им мечта. Караславов като психолог навлиза сигурно в детския свят. Той следи и онова, което е подсъзнателно и което се изявява само като смътно влечение. Езикът му е още беден, сантименталността на места е доста очертана, но художествената картина е намерена и разказите звучат като вълнуващо четиво за един трагичен, страшен и отминал вече свят.

Ако изследваме по-тънко художествеността в творбите му, ще открием несръчността на разказвача, неуплътнената от събития сюжетност, натежалите от авторовата намеса психологически монолози, сухите още на места фрази и несполучливия каданс. Даже в хубавия разказ „Как красиво прелитат снежинките" се срещат езикови неточности. Ето преднамерено възклицание, не на място поставени думи:

„Красиво ли? Те — които донасят студ, глад, болести. Те — когото затрупват сиромашките къщурки и *късат* (!) полуоблечените тела на бедните им обитатели!"

В по-късното творчество на писателя рядко ще срещнете тази езикова немара. И все пак и при тези слаби места нашата сетивност е докосната от естетическа и социална семантика.

Някога Маларме беше писал: „В действителност проза не съществува; съществуват само повече или по-малко рязко изразени, повече или по-малко безформени стихове. Щом като авторът рисува душевно движение, и веднага на сцената се поя-

вяват зачатъци на стихове." Макар и да ни изглежда не съвсем точна тази мисъл, тя ни подсказва за някои особености в ранните разкази и на Караславов. В тях лиричността и психологизмът извират от общ източник.

□ □ □

В книгата си „Кавалът плаче" (1927) писателят е вече познат белетрист. Той следва своята програма и показва онова раздвоение, което доста време ще се откроява в неговото творчество — като писател и на селото, и на града. Раздвоението е освен тематично, но и стилово. Неговата реч е по-друга, когато описва селска обстановка и герои от селото. Пейзажът тук преобладава повече, а речта е по-колоритна, подхранена от пряка впечатлителност. В новия сборник напред излиза селото и боите са по-ярки и по-гъсти. Забелязва се една романтична възторженост на чувства, идващи от темите за Септемврийското въстание, поражението, угасналите надежди и новопробуждащата се вяра.

В „Уличници" Караславов принадлежи още на *социално-изобличителното* направление, в „Кавалът плаче" той излиза от него и става подбудител и на общонационална политическа протестност. Той отваря прозорец към текущата горчива действителност, в която вече нежно полъхва надеждата. В „Кавалът плаче" художественият му талант е по-силно заангажиран, изкуството на разказвача е пораснало, то е повече епично, повече убедително. Той следва делото на писателите септемврийци, преобразен, изпълнен с нов граждански патос. Отдалечил се само с две-три години от Каралийчев, той опипва нови сфери, изправя се пред нови истини в сравнение с предишните изображения. Тук съзерцаваме не само пурпурното зарево на пожарищата и черната картина на разрушенията, срещат ни не само трогателното страдание по жертвите и романтично вдъхновената мечта на народа. Тук присъствува и преобразената във воля идея за борба. Наистина тази нова тенденция е само набелязана в „Кавалът плаче". Но тя води вече напред творчеството на художника, пролетарската и революционната ни литература.

В сборника „Кавалът плаче" на Караславов има някои художествени прилики с произведенията на Каралийчев. Това говори за стилова близост с творчеството на писателите септемврийци. И тук доминира личното изживяване на събитията, много от героите говорят в първо лице, както и персонажът на

Каралийчев. По сходен начин се разгръща и сюжетът. Нещо вече е станало, драмата е протекла, сега остават скръбта и болката по загиналите. За техния героичен подвиг говорят втори лица, приневолени от мъката си. В Караславови творби, като „Пред портрета", „Кавалът плаче", „Без гроб", сякаш варират стилът и сюжетната гама на Каралийчевите разкази „Гробът го вика", „Куршуменото кладенче". Но „Кавалът плаче" е в психологическа близост и с изменилата се действителност, в която вече броди идеята за нова борба. Старият учител в „Пред портрета" се топи от мъка по загиналия си син, който е паднал убит не по време на въстанието, а в нелегалната борба след него. Учителят разбира предишните си илюзии. В „Без гроб" селото скърби по изчезналия умен младеж. „Но настъпиха смутни дни и най-напред Панча грабнаха. Отведоха го към града и... ни вест, ни кост до днес." В двата разказа се долавя полъхът на едно очакване, преходът от съвременността към бъдещето. Така сюжетът на Караславовите разкази има свой щемпел, своя по-особена идейна „чеканка".

Творбите му напомнят Каралийчевите и с емоционалната си реч, с напрежението на езика, с богатството на възклицания, с лирическия драматизъм. В тях се създава отношение към станалото чрез особена граматична структура, с безбройните лирични повторения. Ето примери:

„И *няма никога* да се завърне вече; *няма никога* да обходи двора, да надникне в запустелия харман, да полее овошките, които сам посади и облагороди, да прегледа кошерите, да подреже асмичките, *няма никога* да запее, да продума, да се усмихне... Никога... Никога... никога!"

Повторенията на глаголите „да се завърне", „да обходи", „да надникне", „да полее", „да посади и облагороди", „да прегледа", „да подреже", „да запее", „да продума", „да се усмихне" създават чрез граматически средства образа на мъката, внушават представа за невъзвратимостта на станалото. Накрая идва поантата с градацията на израза: „Никога... никога... никога!"

В разказите на Караславов срещаме и сложни състояния на баладичност и сомнамбулизъм, и модерно използуване на примитива, и очовечаване на природата, както в творчеството и на писателите септемврийци.

Неговите разкази също се изпълват с шеметно движение, като неподвижният веществен свят тръгва нанякъде, върши нещо, става живо същество.

„Високата камбанария се огъна като свещ и грохна на пъ-

тя; белите комини на прогимназията се завъртяха, пречупиха се и изчезнаха; едната стена се отмести, тръгна, повлече телената ограда, блъсна двуетажното здание на новостроящата се кооперация и я срина из основи."

Толкова силна е експресията, че тази феерия от промени изглежда естествена, реална. Обикновено лайтмотивът на експресията звучи застрашително: „Една грамадна черна челюст зина, налапа селото, нивите, целия свят."

Приликата с Каралийчев е явна. И все пак щемпелът е друг поради различните изразни възможности на авторите. У Караславов се засилва конкретната психологическа правда, разказът става повече аналитичен. Освен мотивите на страданието и на скръбта, освен елегичността на изживяванията търси се съзнателно и по-дълбоката, социално-етична пълнота на конфликта. Налице е по-друга психика от психиката на Каралийчевите герои: разумът надделява чувствата, появява се логиката на историческата истина. Караславов засилва и описателните елементи, стреми се към един по-конкретен реализъм. Чуйте точното и свежо описание на вечерта, която прижда бавно в селото:

„Слънцето потъваше в багрите на запада. Чердите се връщаха от паша, дигаха облаци прах и изчезваха в разтворените прогнили вратници. Скърцаха коли, натоварени с върбови клони; децата налитаха, като дебнеха коларя, чупеха крехки мъзгави клонки и си правеха пискуни, хлопаха клисарките на орачите, конярят възпираше с дълга тояга конете, които буйстваха и цвилеха припряно. Жалките гласовце на малките агънца оглушаваха цялото село." Тази спокойна, епично-идилична картина контрастира с прекомерно експресивните изображения на епика импресионист Каралийчев. Логиката и смисълът на действителността получават и своята предметна рамка. Оттук започва онова развитие, което ще изведе писателя понататък, към големите епични платна, в които над импресионистичната нагласа ще доминира реалността. И друго. Писателят търси вече своя съвременник, излязъл из безнадеждната нощ на скръбта, намерил съкровената си радост в борбата. В разказите „Към живота" и „Воля за живот" героите надмогват безответствената си скръб и напипват верния път. И монологът, и традиционното повествование в трето лице показват сега вътрешно нови чувства и настроения, нова воля за борба. Колкото и разказите да са слаби като художествени творби, в тях звучат жизнени тонове.

Откритията водят прозаика напред. От речта му изчезват

хиперболите символи, психологическите травми, изрази като „душата му потъваше в размислите на глуха скръб", „той приличаше на изоставена воденица, в ъглите на която дремеше напластеният прах на едно далечно съществуване", „кървавият пръст на черните прокоби отдавна бе сложил печата на безсъние върху нощите му". И т. н. Изчезват и преднамерено тъжните символни описания на природата, като „Слънцето потъна в ленти от креп, небето потъмня и земята грохна като труп в ледените бездни на мъртви пространства". В разказите вместо цялата тази символна двузначност нахлуват звуците на реалния свят, конкретните детайли на действителността.

Отбелязвам тенденциите към промяна, защото Георги Караславов е от художниците, изминавали постепенно своя път. Той не познава скокове. Не изненадва и не смайва като комета, блеснала внезапно. Той разпалва постепенно собствената си светлина. Създава себе си с постоянство и труд. Не познава изчерпване като други художници, все разширява кръгозора си с нови познания, все е напрегнат и буден за похода към нови върхове. Мисълта му търси ответ на събитията в живота. Героите му намират себе си чрез вътрешната си сложност и единство. Затворникът от разказа „Килия 374" обмисля своята участ и осъзнава своя бунт:

„Кой им дава право да ми отнемат мъничкия къс земя, отреден ми под мъдрооκото небе? На кого присвоих насъщния, изкаран с пот на челото? Не ми ли отнемат онова, което добивам със собствен труд, а сам се лишавам от него?..."

Писателят търси живия човек, запътил се смело по стръмните пътеки на политическата борба. Този човек не е романтично настроен мечтател, смазан от скръб. Той иска да твори времето, иска да създава по-нататък националната ни история. Така с творчеството на Караславов възниква нова школа в прозата ни. В нея се появява автор, който търси разум в действителността, смисъл в живота. Той е оригинален герой-романтик на трезви идеи и чувства. Той измества постепенно „традиционното" художествено мислене, потопено все в миналото. В „Кавалът плаче" и е продължена септемврийската тема, и се усеща реакцията срещу нея. Талантът на художника се подчинява на задължението да изследва конфликтността в текущия живот. Той води обществената мисъл, като натрупва взривно вещество в нея.

Караславов бе верен на своя начален път. Кавалите трябваше да престанат да плачат. В разкази като „Към живота", „Воля за живот", „Килия 374" се изоставят елегичните поплаци и се на-

влиза в нова тема.[1] Писателят предчувствува, че вчерашният ден не ще се преповтори със своите тъжни страници. На смяна на ужаса, на смяна на емоционалното сътресение идват разумното битие и протичащата действителност.

Разказите в „Кавалът плаче“ са вътрешно противоречиви: разказът „Пред портрета“ е в духа и традицията на септемврийската литература. Но в други разкази се усеща и следващият стадий на литературното развитие — идейно-художественото отделяне от септемврийската литература. Този процес се задълбочи в разказите, които Караславов написа в края на 20-те и началото на 30-те години, включени в зрялата му вече книга „На пост“.

□ □ □

Когато през 1926 г. се забелязва името на Георги Караславов, трудно е било да се гадае накъде ще се насочи младият талант: към селото предимно или към града. Пред тази дилема вероятно е стоял и самият писател. Разкривала се е пред него бурната драма на града. Обаче роден на село, той е носел много образи и възпоминания от селския свят. В края на 20-те и началото на 30-те години това трудно избистряне продължава. С романа „Споржилов“, написан за борбите на строителния пролетариат в Прага, той отново е писател на града.

Нарекъл е творбата си „репортажен роман“, тъй като се отдалечава от традицията на любовния роман, на романа с единна „масивна“ интимна сюжетност. Композицията на „Споржилов“ е фрагментарна, съставена чрез свързани от мястото на действие глави. „Репортажът“ разказва за трудното всекидневие на работниците. Неговият идеен пласт се запълва от омразата на потиснатите срещу потисниците в капиталистическото общество. Авторът разказвач също полемизира ту епично спокойно, ту бурно и отривисто, овладян от емоцията на политическата си мисъл.

Със „Споржилов“ се възсъздава историческата панорама на времето след Първата световна война. Разкрива се варварщината на един останал непобеден след революциите свят. Ако Смирненски издигна гласа си за възхвала на вдъхновени световни революционери, то Караславов се приближи до всекидневната трагична съдба на простия човек. Но и единият, и другият са бележито явление, писатели-интернационалисти. Ра-

[1] На старогръцки под тема се е разбирало и конкретна географска област.

ботникът от Прага е брат по участ на всички трудещи се. В строящия се квартал „Споржилов" укрепва дружбата между българи, словаци и чехи, въвлечени в общия конфликт. Напразно надзиратели и чиновници се стремят да наложат veto над класовите чувства. Работниците даже и пред пропастта на мизерията отстояват себе си със здраво класово единство. Формата на репортажа ни приближава свободно до действителността. Разказвачът, психолог и аналитик, преобразява репортажните глави в малки новели за личната, тъжна и значителна човешка съдба. „Репортажността" е в изображението на строителството, а психологическата аналитичност е в разказаното за отделни човешки драми. Формата се разкъсва от вътрешното си противоречие и се обединява чрез него. Талантът на писателя мъжествено се бори за тази нова сюжетност, храбро се отдалечава от вековния вкус за красота и психологизъм.

Караславов върви по новия си път, без да отрича традицията. И по-късно ще признае: „През деня се отричат класиците, а вечер, на газената лампа, тайно и с възторг се препрочитат." Тъкмо това неравновесно люшкане между отричане и поддържане на традицията се долавя и в „Споржилов". Появи се книга с герои работници, сплотен колектив. Преодоляват се остарели форма на романистиката. И все пак младата пролетарска проза използува от векове издълбаните щампи и на реалистичния разказ, на верижно занимателна, новелистична сюжетност.

Регистърът от нови морални проблеми е твърде широк: класова близост между трудови хора, индивидуална гибел при съдбовна оптимистична общност. Чехи, словаци, българи еднакво загубват страха си пред страшния противник. По различни пътища откриват общата цел, съдбата си на борци. И всеки сам изживява трудното и опасното, сам се отказва от себе си, за да се намери отново. Словакът Юлиус Бланко е цигулар. Неговата цигулка мълчи, закачена върху стената на спомените. Защото мечтателният и артистичен младеж няма време да докосне струните ѝ. Цигуларят работи по единадесет часа на ден, потиснат е от върволица еднообразни часове. Почивката му е кратък празник, тихо ликуване на изтощена плът. Тежък сън и свидно физическо проспиване на времето — ето какво остава да замени незадоволените духовни жажди. Празнична сивота е празничната почивка на цигуларя работник.

Йозеф Покорни е друг. Присъдена му е дарбата на хуморист. Тя е негова радост и негова горчива съдба. Иронията и сарказмът му пламтят в едно свободно творчество, но, уви, при гнета на тежката физическа умора. Хумористът води трагично

съществуване — недохранен, бездомен, измъчван от жажда по нещо духовно, което все не достига до неговия свят. Той търси спасение от затъпяването.

Оригинални личности са и Шайшик, и Клингра, и останалите. В техния нелеп живот плахо се усмихва някаква мечта — и ги изоставя скоро.

В разказа осезателно присъствува авторът. Той вплита в повествованието своята класова философия, възторжената си обич към трудовите люде и изпълва разказа си със сърдечна мекота. В „Сребърното часовниче", когато говори за музиката, слогът му става лирично приповдигнат. Виждаме Юлиус с очи, които излъчват блясък, с елегантно извита тънка китка на ръката, движена под прав ъгъл. Една няма музика. Една неосъществена мечта.

Заедно с лирическите отстъпления се появяват гротескови описания: „От главния склад излезе домакинът. Той пухти като пробито духало. Една голяма бирена бъчонка спокойно би се побрала в благоутробието му. Мисля досега, че такива екземпляри е имало само през епохата на Гогол". Речта на разказвача придобива публицистична прямота, мисълта се оголва сатирично. Общата емоционално приповдигната гама на романа зазвучава особено силно във финала — едновременно и лиричен, и публицистичен.

„Една мисъл израства бързо от дълбочините на цялото ми тяло, една мисъл се прояснява в безпогрешно съзнание. Ние сме непотребни, ние сме излишни вече тук. Но светът е широк и милионите онеправдани, безприютни, измъчени и гладни същества се вдигат и си подават ръка за борба, за живот, за творчество. С тях неразделно и в крак ще крачим и ние. Само така ще вземем своя дял — заслужения дял под слънцето...

Върви. Зад мен остава *Споржилов* — градът, който ние построихме."

Със „Споржилов" Караславов обогатява онова революционно творчество, което е едновременно и публицистика, и художествена проза. Бяха излезли вече в Чехословакия книги като репортажа на Майерова „Денят след революцията" (1932), творбата на Юлиус Фучик „В страната, където нашето утре вече е вчерашният ден" (1931) и др. Творбата на Караславов се отделя от тях като лично изживяване, като оригинален жанр, роман-репортаж.

Интернационални мотиви звучат и във великолепния разказ „Хор" — сгъстен психологически апотеоз на великата жертвеност и на героиката на политзатворниците. Възпяно е сил-

ното до безумие томление по една морално прекрасна цел.

Както в „Хор", така и в другите произведения на Караславов от началото на 30-те години се долавя и една особеност, присъща на големия пролетарски художник: естетизирането на борбата, непознато до Караславов в нашата проза. Той пише сега за предаността към революцията с великолепен, ясен и точен език. Да си припомним картинното описание на природата в разказа „На пост" — настъпващата вечер, безкрайното нощно небе, което Мангафата съзерцава с тръпно блаженство, после изгледа на близката млада зелена ръж, в която се укриват нелегалните. Тези картини са естетически компоненти на психологията на хората, отрекли се от обикновени радости. Естетизирането на борбата за партийно-политическите цели е нещо ново в българската проза. То е откритие на Караславов, то е първообраз на красотата и етиката на революционера. Бившият ратай Мангафов, наречен още Мангафа, майсторът свирец на гайда, чиито мисли се пробуждат постепенно, израства на фона на поетичното в природата („На пост"). Христо Димето в разказа „Враг" достойно защищава човешкото у себе си — не само с жертвеността си, а и със своята близост до веселия и жизнен свят на природата. Изобщо хората на Караславов получават своя етичен портрет, от действителното, те са герои без ореол, без пришити криле, силни и властни, умни и неотделими от живата конкретност на природното, на битовото.

Изкуството да се естетизират пролетарски революционни настроения е ново изкуство за българската проза. И Караславов въвежда нов тип душевност, нов психологически свят. Той естетизира революционната всеотдайност, партийната героика. В разказите му това естетизиране тече наред с опоетизирането на природата, сред която се извисява човекът, изпълнил своя дълг.

„Нямаше никакво съмнение, *това беше Мангафата.* Той лежеше по цялата дължина на широкия си гръб, *вторачил взор в бездънната небесна шир.* Очите му бяха изцъклени, но *кротки и хубави.* По лицето му *се разливаше чудно спокойствие,* сякаш беше полегнал след тежка, уморителна работа."

Ласкавата реч на автора епично извишава реалния и доскоро обикновен Мангафа.

Във „Враг" героят е естетизиран чрез описание на практически жизнени обстоятелства. Христо Димето е на лозето. Спасява го кучето, привързано към дядо Пеньо. Ето човечното и у стареца, изведено във финала на разказа:

„Пазачите надничаха разтревожени, озадачени, плахи. Ни-

кой още не знаеше какво точно ставаше край лозето на Христо Димето. Само дядо Пеньо гледаше с безцелен поглед някъде към трупа на животното, стискаше угасналата си лула и не знаеше да скърби ли, или да се радва."

Големият художник сплита героиката с всекидневието.

Би трябвало да се запитаме на какво се дължи този художествен напредък на писателя. На съзряването на таланта? На порасналия опит да следи волевите героични люде в свободни от щампата сфери? Никое определение само за себе си не ще е точно и изчерпателно. Престанали са „да плачат" кавалите, отново се водят сражения, врагът побеждава временно, като срещу неговата сила стои друга сила — жертвеността. И талантът на писателя съзрява, избродил посърналата действителност на миналото, намерил златната звезда на борческото вдъхновение. Укрепнал е стилово, а също и като психолог, като майстор в изобразяването на пейзажа и бита. В разказа „Жажда" се сблъскват две противостоящи тези — характерът на Червения, на комуниста, и характерът на околийския началник, на честолюбивия адвокат с лекомислено надуто самочувствие. Спорят великата жертвеност и жестоката сила на властника. „Побеждава" околийският началник, но победата му е обезсмислена от духовното превъзходство на комуниста. Действието, което се разказва, е извезано грижливо, с много психологически, битови и природни детайли. Неизмерима мъка на затворения и жаждата му за простор изпъкват на рамката на свежата природа. Зад решетката е безкрайното течение на обикновения, на реалния живот. Преповтарят се на няколко пъти внушения за поезията на нощта, на звездите и гаснещия вятър, на беседата му с листата — едно жизнено и равнодушно отминаване на света покрай страданието на заключения:

„Нощта падаше. Желязната решетка на прозореца бавно чезнеше в приждащите вълни на тъмнината. Само две-три мънички звездички мигаха безпомощно някъде далече и напомняха, че навън беше спокойна лятна вечер."

В сюжета на разказа е внесена и една случайност. Някога Червеният и околийският началник са се сблъскали в личен спор. Бездарният адвокат намира сега удобен случай за отмъщение — отмъщение класово и отмъщение на засегнато самолюбие. Тази случайност дава свобода на повествованието. Същевременно тя не е епизодична, а типична. Както в живота функционират единственото, неповторимото наред с типичното, така и тази среща е частица от материалната реалност на света. Чрез случайността художникът стои на твърда почва. Психо-

логическият му анализ е убедителен, тъй като се индивидуализира характерното. Класовият конфликт придобива и нещо съвсем човешко — наранено съзнание, засегната гордост, дребнаво самолюбие, фанатизирана отмъстителност.

Произведения като „На пост", „Враг", „Жажда" бележат върха на Караславовото творчество в края на 20-те и началото на 30-те години. Те създават авторитет на пролетарската ни проза. Тези разкази обикновено завършват трагично. Те са малки драми на героизма, драми на упорството срещу безличния еснафски морал. Те са малки драми и на активната сила, превърнала се в легенда, във върховна жертвеност. Без тържествен и приповдигнат стил, без ораторска игра на думи Караславов постига своето внушение и поема водаческа мисия в пролетарската ни проза. Той сам създава школа, сам увлича цяла група белетристи, изобразители на класови стълкновения — от Павел Вежинов до Стоян Даскалов и от Андрей Гуляшки до Камен Калчев, колкото и тези млади автори, бъдещи творци, да са различни от него.

□ □ □

Не всички разкази на Караславов са художествено богати, както разгледаните. Утвърдил се като писател-реалист, авторът започва и да ограничава своята сетивност, и да стеснява сферата на въображението, а с това и морално-психологическата база на образа. Приглушава се връзката между човека и природния, битовия свят. Авторът се придържа все о политическото съзнание на своя персонаж, останалото той отстранява или го оставя някъде дълбоко в контекста. Ако разкази като „На пост", „Враг", „Жажда" започват с природни картини, то в „Знамето" се извеждат напред само човешката биография и идеята за политическото възпитаване на чувствата. Другото се подразбира, то остава в контекста. Представя се изобщо обедняло село. Героите са все будни и увлечени в борбата селяни, все със строга революционна закалка. Левосектантският курс оставя своята щампа и върху творчеството на писателя. Обедняването на сюжета се отразява и на езиковата палитра. Тя е оскъдна на метафори, лишена е от поетически нюанси. Разказът е „документално изображение", автентично проследяване на мисли и на психика. Тайните на човешкото и неповторимостта на характера отстъпват пред напора на пречистени политически отношения. Читателят се подсеща и за някои човешки черти, но мислите му се насочват все към политическата теза. Тя е в центъра. Тя поражда главно емоционалното от-

ношение към света. Тя покрива със себе си и морални проблеми, и естетическа атмосфера. Така творбите се оказват противоречиви: те придобиват жизнена сила от класовото си съдържание, но поетичната им топлота погасва, естетическото е неизведено напред.

Този точен, строго автентичен, „политически" реализъм е най-характерен за сборника „На два фронта". Разказите събират в себе си истините на живота. В някои от тях има силни характери — „На линия", „Знамето", „Политиканката", но липсват въображението и художественото иносказание. Не блестят вече копринените нишки на психологическата везба — като образ на природата, като детайл от бита. Диалогът придобива характер често на теоретичен диспут.

Караславов художникът обаче не бе победен от сектантството. Неговото въображение си остана живо, наблюдателността му точна. В разкази като „Политиканката" има освен правдоподобно описание на класовата борба, но и верен психологизъм. В стила укрепва точността, намират място поговорки и образи от басненото творчество на народа. В „На пост" срещахме гиганта художник с дълбока мисъл, с поетическо увлечение и високо самочувствие, докато в „На два фронта" функционира предимно разумът, който налага предаността към партийното дело.

□ □ □

В сборника „На два фронта" (1934) започва да се откроява една тема, която ще се развива в следващата книга разкази — в сборника „Имот" (1936). Още през 1931 г. писателят беше писал в „РЛФ": „Днес, в процеса на остра класова диференциация, пролетарският писател може да разглежда (без да идеализира!) разрушението на дребната собственост и да ни даде типове на пролетаризирани и пролетаризиращи се дребни собственици, довчерашна здрава опора на буржоазния строй. От 7—8 години нашето село е един неизчерпаем източник на сюжети от тоя род." (*Георги Караславов*, „Граници", „РЛФ", 1931, бр. 40.) Караславов бе наблюдавал как острата класова диференциация предизвиква различни драми и всред бедняците, и всред имотните представители на селото. Моралът на частната собственост разрушава човека. И в сборника разкази „Имот" (1936) той се насочва към този проблем за собствеността и човешката психика. Подтикват го към това и промените в политическата обстановка — те правят невъзможна появата на партийни разкази като „На два фронта".

Още в първата творба в сборника „Имот“ зазвучава нова мисъл:

„Право казваше баба Ружа:

— Дойде ли до делба, мир няма да има!

— Защо да няма мир? — питаше малко троснато дядо Костадин.

— Двама синове ако не мога да разделя — ехее! Половината на Петка, половината на Ивана... кому каквото се падне — на късмет...

— Имот е, староо, имот е... А с имот се очи не напълнят... Най-напред на тебе ще досвидее....

Така и стана.“

Сега Караславов долавя по-широките граници на социалната конфликтност, пренася се и в домашния свят. Той пак изследва недоопознатата конфликтност в своето време. Запушили два комина, разделени били нивите, но между братята се заредили месеци, на сръдни, на караници. Кавгите се отразяват и върху стария. Той откликва на всичко това, което руши човещината.

В разказите за имотни конфликти се появява и един образ, който обогатява творчеството на автора — образът на жената, на селянката с трагичния й свят.

Но преди да пристъпим към анализ на големите произведения, написани за собствеността и човека, нека се спрем на повестта „Селкор“, една от политическите и същевременно психологично-аналитични творби на Караславов.

Авторът на кратки разкази направи опит след „Споржилов“ отново да овладее голямата епична форма. В повестта „Селкор“ са изследвани социални конфликти на село, промени в човешката психика. И тук е използувана свободно случайността, особеното в живота, което ще се отрази върху цялото бъдеще на героя. Селският чорбаджия мами ратая, че ще го ожени за дъщеря си. И Казака с кучешка преданост изпълнява волята на Деян. Неговото тъмно, непросветено съзнание го кара да ръмжи като звяр срещу всеки, който засяга господаря му. Но Деян се освобождава от Казака, след като сгодява дъщеря си. Казакът се добира до голямата истина — за теглото на ратая, за борбите, които се водят по света, за ставащото далече на север, в Русия. Този процес на пробуждане писателят изследва внимателно. Той не насилва съзнанието на героя, той подслушва неговата мисъл, чувството му, което шушне невидимо у него.

В началните глави портретът на ратая издава духовна тъ-

пота: „Кимна с някакво тъпо безразличие черната си четвъртита глава.“ Такъв е — груб, недодялан, прост и „четвъртит“. С обогатяването на съзнанието се променя и физическият портрет. Вече примигва умно и любопитно, учудва се на духовната сила на слаби физически, но умни хора. По лицето му текат мисли, изразително нюансирани. Когато става партиен член, усеща някакъв товар, „тежък и голям“, но и приятен. Всичко протича на фона на живота в село — с неговата кръчма, с пустите му улички, с влажния мартенски сняг, с леката здрачевина, която припада вечер неусетно от мътния хоризонт. Типично българска обстановка, в която са живеели и героите на Елин Пелин, но без тази класова сила и без този оптимизъм на духовна самостоятелност. Казака израства дотолкова, че след побоя в полицията става селкор — селски кореспондент. Започва да разказва в дописки ратайското тегло. Неговият замъглен доскоро мозък ражда сега ясни и точни мисли.

„Казака седна на пейката, измъкна от пояса си смачкан канцеларски лист и като го сложи върху цигарената си кутия, замисли се с къс черен молив между дебелите, тромави пръсти на десницата си.“ Той пише дълго време, но написва малко. Думите му се слагат тежко, сякаш кърти непристъпна канара, но върши усилието с радост, с чувство за гигантска победа.

„Селкор“ е творба, тясно свързана с времето си — началото на 30-те години. В нея има повече художествена убедителност, отколкото в „На два фронта“. Ето образа на полето, което поглъща хората с грижи, труд, еднообразие и пустота:

„Небето беше сиво и мътно. Слънцето изглеждаше като бледа златиста монета. Далече някъде прогрячи ята гарвани и се изгуби в свъсения глух хоризонт“.

Сюжетът и автентичната художествена пълнота обясняват бързата популярност на тази повест, понесла в себе си частица от една бурна действителност.

□ □ □

Чувствата на собственика извират из бездната на смъртта, на опустошението. Те не вещаят напредък, не утвърждават красотата в живота. Често пъти обаче те идват подсказани и от нерадостното битие, и от мъката на бедността. Това сложно интерпретиране на проблема се почувствува още в сборника „Имот“. В тези си творби Караславов отправя поглед и към частни, към имотно-битови страни на селския живот. Той разказва как става сватосване на мома, без да се прави сватба

(„Времена“). Описва скандали в кръчмата, върху които влияят и ловджийските страсти на селяните („Вражда“). Тези нови за писателя сюжети подсказват по-широко художествено възприемане на селския живот. Така разказите от „Имот“ се различават от произведенията, в които се естетизира само политическата действителност, тъй като в тях се промъкват и малки истини от „частното“ съществуване на селянина. Без да са измежду значителните творби на писателя, те идват като нов размисъл за простосмъртното и за изконното в българското село. Спектърът на селската душевност се разширява, Караславов навлиза в сложния свят и на собствеността, света, в който рухва авторитетът, сблъскват се жестоко деца и бащи, залязва звездата на някогашното селско спокойствие.

На стария, уважаван някога свекър снахата подхвърля злостно:

„За нищо не те бръсна, старче изкуфяло!“

„— Дотам ли стигнах? — питаше се той и тупаше с крак. — Дотам ли? — И като дигаше застрашително бастунчето си, мърмореше:

— Чакай! Ще те науча аз тебе, душо искариотска!...“

Рухва вековната задружност. Светът се разбива на отломъци. Всеки тръгва срещу всеки. Писателят не тъгува като Влайков, Страшимиров и Елин Пелин по непомračената идилия на стария свят — за него собствените болести са неизлечими. По нов път, казва той, трябва да се търси победата над противните пороци, над враждата и смъртта.

Писателят утвърждава своята връзка с класиците и подкрепя онези нови добродетели, които изискват да се върви напред. В това се крие достойнството на неговото критическо мислене и на неговото ново отношение към собствеността. Националният колорит и хуманното звучене на изкуството му извират от нови извори, различни от познатото при класиката — от Влайков и Михалаки Георгиев до Елин Пелин и Йовков. Точни наблюдения, жив ум и съвременна художествена инвенция привеждат в движение нови сюжети и характери. В контекста на творбите е заложен авторовият копнеж за преодоляване на противните и гибелни сили на собствеността. Не са достатъчни преките истини за престъпленията, които тя ражда — трябва да се разберат и по-дълбоките тенденции за победата над нея.

В произведения, в които са залегнали собственически конфликти, се появяват и хора, носители на новите идеи. В разказа „Вражда“ гласът на прогреса е селянинът Мито, в „Радост“ — тютюноработникът Мишо, в „Сметки“ — селянинът

Кольо и т. н. Прожекторът на тяхната мисъл разсейва мрака и насочва по пътищата към бъдещето. Караславов се стреми да внуши художествено истините — чрез бита, чрез домашните сценки и отношения, с картините на суровия и безпросветен живот. Влайков, Страшимиров, Елин Пелин и Йовков не са осветлявали трагедията на бедния селянин от гледище на историческото придвижване. Това именно придава нови идеологически и емоционални стойности на Караславовата проза.

Заслужава да се отбележи, че като използува някои национални елементи във формата и неполитически белези при характеризиране на селянина, Караславов среща реакцията на нашата сектантска критика. В статия с наслов „Собствеността като тема" В. Духов пише несправедливо за сборника „Имот" във в. „Брод": „Случките са предадени въз основа на един мирен живот и конфликти, откъснати от обществената дейност, от настроението, политиката и съпротивата на селската маса." (*В. Духов,* „Собствеността като тема", в. „Брод", 1936, бр. 3.) Критикът не допуска каквато и да било поетичност извън класовите сблъсъци, каквато и да било свобода на художествената инвенция. В своята едностранчивост той неоснователно обвинява автора, че откъсвал героите си от „политиката и съпротивата на селската маса". Това показва колко схематизирани са били представите за художествената ни литература. Но писателят не изменя на своето credo. Той се задълбочава в бездната на любовта и смъртта, в конфликтите, пораждани от собствеността. Той изкопава като археолог непозната до него психология, той води борба за „качеството" на художествената картина. Преминало бе времето на „кормиловската история". Писателят бе намерил мъжество да издържи срещу напора на тежките води на тезисността. С нова творческа радост от откриването на истината той навлезе сега в драмата на селския свят. Това бе преходът от сборника разкази „Имот" към романите му „Татул" и „Снаха", произведения, които заедно с повестта „Измама" („Параклисът на Свети Петър") са измежду най-хубавото, създадено през едно напрегнато цензурно време — края на 30-те и началото на 40-те години.

□ □ □

Караславов се е движил обикновено на терена на малкия разказ. Неговият опит да премине към по-големи форми — новелата „Жажда", романа „Споржилов", повестта „Селкор", бе сполучлив. Все пак той копнее дълго за по-широко платно и

по-богата, отрупана с бои палитра. Опитът със сборника разкази „Имот“ му подсказва, че фрагментарното изображение на драмите на собствеността е недостатъчно. И писателят замисля широката си епична тетралогия: романите „Татул“, „Снаха“, „Пепелище“ и „Мащеха“. Ръкописът на „Пепелище“ изчезва при един обиск в квартирата на Караславов. „Мащеха“ още се пази като чернова за бъдеща работа в архива на писателя. На бял свят излизат само „Татул“ и „Снаха“. Те ни въвеждат в домашния свят на селянина, в трепетното напрежение, създадено от драмите на собствеността и от престъпната ѝ власт. Писателят изследва душевността на селянина и селянката, формирали се през векове, ала разкъсвани от страсти, излезли напред сега, през по-ново време.

Голямата жанрова форма му дава възможност да надникне надълбоко. Той откроява като психолог разликата между душевния мир на мъже и на жени из народа, създава характери със значение на типове от нашия живот. Основната сюжетна линия се засича от епизода, осветляващ вечното в селския бит — любов, труд, близост на селянина до природното битие. Караславов има чувство за сложното единство на положително и отрицателно у героите си, рисува и прости люде, и селски чорбаджии, закоравели собственици. Той има усет за разностранното в националния тип, вижда съжителството на качества, възникнали върху нееднаквата почва на живота. Такъв сложен характер, смес на светли и мрачни човешки багри, е свекървата в романа „Татул“. Обикновена трудова жена, тя има корава психика. Обича децата си, всеотдайна е в усилието да съхрани свещения огън на домашното огнище. У нея тъкмо се загнездва съмнението на собственика, че ще бъде ограбена. Започва мъчителната драма в мрака на непросветеността и омразата. Марьола става престъпница, водена от илюзията си на собственик, престъпник, който се саморазрушава за мъничко парче имот.

Женският характер на Марьола, неговата битова подоснова правят по-особено и престъплението. Тук има смес на архаични преживявания и на съвременно собственическо чувство. Откриват се съкровени душевни тайни и страсти, чиято интерпретация ни води до общочовешкото. Женският ум е устроен по-иначе от мъжкия — кълбото на престъпния замисъл се развива под властта на тая особеност. Точността на рисунъка и психологическият анализ поставят Караславов сега на едно от предните места в литературата ни. Нашата прогресивна литература възлезе на нова висота и встъпи не само в идеен, но и в

художествен спор с бедното откъм дълбочина и неправдиво тогавашно изкуство.

Караславов бе вече крупен художник-реалист. Сега неговото перо бе още по-сигурно, персонажът му по-богат.

Първата глава на романа „Татул" започва с образи и с езикова метафоричност във фолклорен стил. На гробището погребват злощастно загиналия Минчо. Нарежданията на майката и на жена му ни възвръщат към тъжния монолог на народните оплаквачки. Дълбоко вкорененото в бита изплува още в началната фаза на фабулата. Барабани и диалогът на хорското съжаление. Чуват се възклицания на мъже и на жени, смутени от злополуката, наскърбени от фаталната случайност. Откриват се тук-там и реплики, подсказващи зараждащия се конфликт между двете жени, всяка потънала в себе си и всяка неутешима в скръбта си. И по-нататък продължава това психологическо проникване в изконния свят на героите, които страданието прави особено искрени. Ето Тошка е сама със себе си в леглото. Тя милва главицата на своя син. Тя протяга и гърчи ръце от мъка по загубения съпруг. Тонът на разказвача продължава в искрено пародиране на жалбата, която с изреждания докарва виене на свят:

„Нямаше го вече Минчо. *Нямаше я* замайващата топлина на здравото му тяло, горещата ласка на силната му ръка, гъдела на гъстите му подстригани мустачки. *Мястото му беше празно."* Караславов разказва за болката и за скръбта като физически усетени състояния: „Тя го викаше тихичко, молеше го страстно, шепнеше му мили и гальовни думи. Така цялата потопена в скръб и желание, тя се унасяше в лека дрямка, привиждаше ѝ се нещо очаквано, хубаво, стряскаше се бързо и вдигаше глава, струваше ѝ се, че той е закъснял на някое събрание и открехва тихичко вратата." Чисто духовното е примесено с желанията на тялото, с вика на плътта, с физическото усещане на празнотата и на пустотата, потиснали младата жена. В следващата глава писателят използува повторението — като рефрен на чувства, като реприз на духовния мотив. Усещаме пак стила на фолклорния похват, познат ни отдавна от народната песен, преминал и в широкото платно на романа.

Напомням за тези фолклорни елементи, които изграждат образа на свекървата и на Тошка, като за нещо нетърсено, но намерено чрез логиката на сюжета. Те идват с архаични представи за света, с традиционните жалби на селото, с усвоеното слово-заклинание от памтивека, удряло човека в сърцето. Особено традиционна е женската неволя на Тошка — самотница

жена в чужд дом. Изживяванията, които свиват сърцето ѝ, са чудесно открити — млада жена със силно тяло и здрава плът, обременена от нещастието.

Фолклорното звучи и в повторенията на старата, идващи като стилизирана народна реч. Ето повторителност и в обикновения ѝ говор:

— Ууу, как го изхраних такъв умен син! — посочи го с с длан старата. — *Все ти* много да знаеш, *все ти* много да разбираш... Каквото било, синко, било..." И т. н.

Повторенията създават не само ритмичност и емоционалност на личния израз, но ни държат в сферата и на една по-дълбока художествена подоснова. Старата става символ на старината, а действува и говори при нови социални обстоятелства. Оттук и думи като „копонтии", „щуравите" и др. в съвременната повторителност на нейното слово. Свързана със старината, Марьола излиза на нов житейски фронт, противопоставя се на сина си, на комунистическото му верую, воюва за запазване на придобитата с мъка собственост. Възвръщането към архаичните изразни форми, битували с векове у народа, ни възвръща и към младостта на Марьола, към предразсъдъка, съживен сега от невежеството ѝ. Ако Иван разбира, че трагедията на сиромасите се дължи на нещо, което е извън тях, то старата я счита за някаква лична неправда на съдбата. Израснала в духовния, стиловоархаичния свят на миналото, Марьола, „съвременната" собственица, остава докрай в тесния кръг на дома и на домашните си отношения. Тя е толкова силна в заблужденията си, които имат своя логика, че не могат да ѝ противостоят нито любовта към внучето ѝ, нито нежността на снахата. Със своите действия Марьола е двигател на конфликта. Тя води мълчалива борба, воюва с притворство, на живот и смърт. Не жали нито себе си, нито близките си и стига до престъплението.

Караславов е извел психиката ѝ и във външни жестове — злобното просветване на очите изпод ниско спусната черна шамия; вечно недоволния ѝ глас, подчертаваните насаме с Тошка външни изрази на ненавист. Той анализира душевния ѝ свят, най-скритото и съкровеното, което я изгражда като характер. Сюжетни разместванія и спомени стават опора на автора, за да осветли тъжната история на бедняшкото ѝ съществуване. Животът ѝ е протекъл в грижи и работа, в борба със сиромашията. С мъжа си са купували дребни нивички, а нещастията са вървели подире им, почти животински труд ги е спасявал временно от беда:

„И тъкмо се разплатиха за Кабатината, надигна той глава,

купи нива на Ортамогила... Какво пестене беше, каква наказия! Цяло лято ядоха само таратор и кромид, печени чушки и варени диви сливи. Хлябът им беше от чиста царевица и се ронеше като пръст. Когато някои по-заможни съседи им подаряха комат пшеничен хляб, пазеха го само за Минча.

— Абе жена, да купим малко месо, а? — питаше умолително Мильо. — Коремът ми на градина се е обърнал...

— Няма пари за харчене! — отсичаше тя. — Като изплатим нивата, тогава..."

Така са вървели труд, недоимък, всекидневно мъчение. Една нечовешка сила ги е обричала в жертва на жестокия бог — собствеността. Тя ги е направила жестоки даже към себе си. Марьола е губила децата си, но не е отстъпвала пред желанието да разширят имота с още някоя нивица.

„Изплатиха нивата на Ортамогила, отпуснаха се. Но Мильо пак дигна глава, пак заприказва за нива. Ходеше като залухан, постоянно правеше сметки, постоянно обикаляше къра. Беше хвърлил око на една нивичка, но се обяви войната с Турция. И оттогава хубави дни не видяха. Иван се роди, когато се готвеха да бягат от турците. Всички бяха като подплашени овци, нямаше кой пъпа му да върже. За Миля нищо не беше чула, казваха, че ги закарали да се бият със сърбите и с гърците. Сетне се обади от една болница, та ги поободри малко. Минчо легна от треска, тя беше лехуса. И пак успя и дрехи в земята да скрие, и жито да запази, и на колата чергило да скове. Но размина се, турците не дойдоха, войната се свърши. Завърна се Мильо и още оправен-недооправен, хвана се за нова нива. И пак тичане, и пак пестене, и пак работа от тъмно до тъмно."

Караславов мотивира страшните помисли на Марьола с този разказ за варварщината и жестокостта към себе си на обреклите се на бога на собствеността. Като задържа действието със спомените, той усилва неговото вътрешно напрежение. Тук е причината за омразата към Тошка, чужденката, дошла да обсеби имота. Марьола я ненавижда със своя логика, преследва я със своя, оправдана злоба, като не се трогва от нейната невинност и чистота. Собствеността за нея е била цял живот радостно мъчение. И тя е вярна на себе си докрай. Тя, здравомислещата и нормалната Марьола, стига до умопомрачението, тръгва неудържимо с цялата си същност към престъплението.

В световната литература проблемът за човека и собствеността е третиран в забележителни класически произведения. Да се спрем на едно — „Сага за Форсайтови" от Голзуърди. В него собствеността като невидим диригент насочва поведението

на героите. Тя владее духа на различни характери, преминава през мисли и чувства, изявява се в интелекта, присъствува в интимното и същностното у човека. Тя е придобита наслада и власт, самочувствие. Това е собственическото съзнание на буржоазната класа през викторианската епоха от историята на Англия. Студена, жестока, убиваща човешкото, осигуряваща властното самочувствие на личността.

Караславов — като не става дума за равнища и художествени стилове — е наблюдавал друга действителност и извежда напред други морално-човешки проблеми. У нас, в българското село, сред онези бедняци, които се борят с жалки средства да *отвоюват* парче земя, и собственическото съзнание е друго. Тук изтичат кръв и пот в борба. Тук няма високо изправена гръд, господарско самочувствие, а има мъка и жалко приспособяване към силните. Няма блаженствата на богатия, неговата наслада и спокойствие, благодатното щастие на златната лира — има страдание, неувереност, робско подчинение, труд, скотско унижение. Грамадна дистанция по психологическата и социалната стълбица. За лъжливи илюзии, за вечното нещастие на бедния притежател разказва Караславов чрез характери, които носят издълбоко типично български бит, нашенска проза и поезия.

Писателят пуска прожектора си към дълбочината на човешката душа — за да осветли мъчителни изживявания. Той следи гърчовете на Марьола, преминава сполучливо в тона на нейната реч, следи мислите ѝ за снахата:

„Дойде гола като тояга, с една фустанела на гърба си и с една бохчичка в ръката. А ето я господарка вече, след година ще повтори за друг, ще лапне едно тлъсто парче от имота ни и ще го замъкне в чужда къща..." Това преминаване на речта на героя в речта на писателя се среща често в „Татул". То разширява монологичната подоснова на романа.

Разбира се, за автора мислите на Марьола не са истината. Тошка не желае да разтурва къщата, но той пародира самоизмамата ѝ, следи чувството на ненавист, сграбчило душата ѝ. Така чрез авторовия похват на сближаване на разказвач и герой усещаме по-плътно психиката на Марьола, болезнената ѝ ненормална афектация като човек, който бавно, с много хитрости върви към престъпление.

У Марьола особено изпъква двуличието. Едното ѝ лице носи нейната правда, правдата на човека, блъскал се цял живот, другото ѝ лице е морално покварено, оправдава престъплението. Със своята умствена недоразвитост Марьола не може да

схване истината, подсказвана ѝ от Иван. Оттук и нейната драма, елементът и на фалш, и на искреност в поведението ѝ. Когато пали кандилото и клечи пред иконата с дълбоки метани, синът ѝ подхвърля:

„Тровиш хората, а сетне се молиш да ти простят!"

— „Кого съм тровила, бре сине? — обърна се старата като ужилена — тебе ли съм тровила, а?"

Него тя не е „тровила". Но друг да отрови има право, счита го за нормално и пред себе си, и пред бога. Тази сложна диалектика на правда и неправда Караславов изследва. Той не изчерпва образа със социологията на собствеността, той търси етиката на собствеността и конкретните изживявания на героинята. Писателят вниква дълбоко даже в онези сложни, халюцинаторни душевни състояния, които придобиват символично значение в съзнанието. След разговора на Марьола със сина ѝ за това, че Тошка ще вземе част от имота, старата сяда под ниския сайванг. Свита в себе си, тя се заглежда в звездното небе:

„Погледът ѝ, вторачен безцелно, се сведе бавно и се спря върху двата комина на Малтрифоновата къща. И колкото повече ги гледаше, толкова пò ѝ се струваше, че това не са комини, а хора, които се надигат бавно и понечват да се хвърлят в техния двор."

Такива символни значения за състоянието на човека, извикани от чувства и страсти, са познати на психопатологията. Писателят ги преоткрива чрез интуитивно непосредното си проникване в душевността на героинята. Марьола се бори с фантазни образи, които сама си създава под натиска на недоосъзнати чувства. Тя търка очи, вглежда се. Знае, че комините са комини, и все пак иска да разбере така ли е.

Подобни състояния се появяват и след като е взела решението да си послужи с татул. Тя мисли и съобразява къде расте татул. Откъде да го набере. Тук започват хитростите ѝ. Минава най-напред да го види край Йордановия харман. Чака покъсно да го набере, след като стане по-едър, по-узрял, „да хване". Пресмята колко млади булки са умрели от неизвестна смърт, без да се смущава от жестоките си помисли. И ето психологическа особеност, доловена точно от автора — след като е решила в себе си как да отнеме живота на Тошка, старата намира свое скрито място, където размисля, преценява, претегля всичко как ще бъде извършено. Това е мазето на къщата. Мазе с малко прозорче, с тежък и застоял въздух, лъхащо на мухъл и влага. Тук, в този малък подземен свят, Марьола разтовар-

ва душата си. Тя мисли и гадае, тя се чувствува защитена от външни погледи и подозрения. Тя беседва с вещите около нея. Те стават неми свидетели на извършващото се в душата ѝ:

„През тези предмети тя мислеше гласно, само пред тях тя шушнеше най-дълбоките си тайни. На тях тя гледаше като на близки живи същества, които всичко знаят и всичко разбират, но които никога няма да продумат, за нищо на света няма да я издадат."

Караславов открива символиката на отношенията, на чувствата и представите и при други обстоятелства. Когато Тошка се мята, измъчена от отровата, вижда свекърва си като куче, което се е вмъкнало в кухнята и я дебне.

„Главата му беше завита в черна кърпа, очите му светваха и само муцуната му стърчеше застрашително. „А, падна ли ми!" — рече то и пристъпи. Тошка извика и се дръпна назад: това не беше кучето, това беше свекървата."

И по-нататък символиката на образа, свекървата куче, преминава през съзнанието на отровената жена: „Като че ли една кръвожадна челюст изтрака пред нея и се разтвори като яма."

Писателят почти не използува композиционни разместванния, като изключим някои малки инверсии. Той не си служи със схемата II — I — III или III — I — II, а се държи о последователността на събитията. Но фабулата става увлекателна поради психологическото напрежение на редуващите се епизоди. Романът обхваща ситуации и извън отношенията на свекървата с Тошка. Това са социалните борби на село и животът в него — пъстър фон на домашната драма. По-нататък идва и личната драма на Иван — в съзнанието на комуниста хвърля сянка егоизмът на собственика. Така постройката на романа е и многопланова, и „многослойна". Многото планове са се реализирали в сюжетната схема: дома, селото, различните герои, „многослойността" — в психологическите напластявания от миналото върху текущото време, изразени даже във фолклорните елементи на речта.

Сюжетната многоплановост, идва с живота в селото, където чорбаджийската фамилия на Ганчовските господствува. Докато Марьола подготвя своето, Георги Ганчовски чрез измама взема нивата на бедния селянин Диню Мангалов. Животът струи под разни житейски прагове и извън семейно-битовата среда. Но многослойността е в характера на героите. Даже в светлия образ на простодушната Тошка, даже у честния момък-комунист Иван има двупосочни напластявания. Конфликтът в семейството на Марьола подпомага например враговете на ко-

мунизма и това хвърля сянка върху душата на Иван. Нали хората говорят: „Селските работи тръгнали да оправят, а в къщите си ще се изядат."

В „Татул" Караславов си служи често с пейзажа, за да разкрие и прецени напрегнати душевни състояния. Между пейзажа и човека възникват ту някаква синонимност, ту някаква антитезисност — похват, познат и в световната литература, но специфично авторизиран. Когато Иван се измъчва от мисълта, че, той, комунистът, се подвежда от морала на собственика, писателят рисува природната картина с последните петънца на залеза. Припада здрачевина, обаждат се щурци, притихва щъркеловото гнездо. Тази вечерна картина отнася героя всред духовната свобода на детството му. Тогава не е мислил за собственост, тогава с трепет е посрещал пролетните гости, а светът на радостите и на скърбите се простирал до близката кория. В този свят на духовна свобода е нямало противоречия и недобри желания. Потопен в него сега, героят си отдъхва от мъката, която му тежи. Чрез живостта на пейзажните картини се побеждава и онази сухота на езика, която се усеща в някои глави.

□ □ □

Романът „Татул" изобличава художествено жестокото царство на собствеността. В него оскърбената съвест на писателя въстава срещу злото, води бой за чистата човещина, обречена на гибел.

„Татул" излезе през 1938 г. Само три години по-късно се появи и втората значителна творба на Караславов, посветена пак на селото и на проблемите на собствеността — забележителният му роман „Снаха". Заслужено тази книга се счита за едно от големите постижения на нашата „селска проза".

Художникът е укрепнал значително. Неговото слово сега е живо, а въображението му находчиво, точно и подвижно. Бързо ни овладява естетическа наслада от възприемането на обрисувани битови сцени или природни картини. В движение, с притулена асоциативност идва описанието на настъпващата вечер още в първата глава. То носи трайно поетично настроение, поддържано и по-нататък. Писателят надълбоко прониква и в душата на героите си. С богатите си познания за хората той създава и типове и така изявява възвишения си дар на разказвач, комуто са ясни тънките пружини на човешката психика. Едва уловимите колебания у Юрталана или у жена му са изнесени

сгъстено. Тази „сгъстеност“ се допълва от „втората“ поетична действителност — природно-битовата. Още първата глава разкрива тези широки хоризонти на изображението. И то с малките дреболии, със земните форми на нещата и отношенията. Една епична поетичност се запазва трайно, не се нарушава никъде, в никоя част на цялото.

В „Снаха“ Караславов изобличава чувството за собственост чрез силната лична драма. Той излиза от прозорливото си материалистическо разбиране за обществото, но мисълта му е изцяло в света на отделните хора. Така идеята е реализирана художествено, чрез душевни стълкновения, плътни картини и характери. Паралелно с домашния свят на Юрталана протича сложният и богат народен живот. Рисуват се сцени, в които народът противостои на Юрталановата етика, изобразяват се интимни вълнения, любов, чист от користолюбие домашен живот.

За разлика от традиционния канон на романа с един главен герой тук главните герои са двама: Юрталана и Севда. Така и платното на творбата се изпълва с два цвята бои. С онези мрачни тонове, които идват от Юрталана и се излъчват извътре, из мрака на неговата личност на забогатял експлоататор, жесток и безогледен, приготвил се да жертвува всичко пред своя идол — голямата земя, богатството. И светлината, която излъчва Севда — с нравствената си чистота, с бистрите извори на човешкото, с обичливостта, с поетичното изживяване на любовта. Севда е фолклорен женски характер, за когото са пети някога песни. Даже Юрталана е упоен от нейната хубост и прави „жертва“. Той не задомява сина си за богата мома, защото: „Ама пък е мома! Такова чедо всеки ден не се ражда.“ Така се гордее старият скъперник.

Чрез преживяваното от главните герои в романа се създава своеобразна едновременност на психологически ситуации. Драмата на Юрталана идва с убийството на детето, драмата на Севда — със смъртта на мъжа ѝ. Тези два момента (в смисъл на време) подготвят сблъскването, в което изпъква неволнишката участ на бедната селска жена, влязла в богат дом.

В началните събития господствува идилията. После идат трагични ситуации — събраните под покрива на неласкавия и мрачен дом са врагове. Тази композиция е драматично стъпаловидна. Тя води от по-ниското, идилията, през дребните конфликти и епизоди към големите стълкновения. Чрез нея се вижда как мъчително протича борбата за човещина при собственическото общество.

В „Татул“ също е поразена човещината. Там шета осакате-

ната душа на Марьола. Но Юрталана е вече съвсем друг човек. Той не е сиромах, болезнено потиснат от една патологична идея-фикс. Той е заможен селянин, деен и разумен в работата си. Пресметлив и мъдър, той е и човек със замах. На мигове у него просветват и бистри човешки чувства, искрени човечни вълнения. Изправен на бойно поле, овладян от манията за повече богатство, той има у себе си нещо и от болезнената психика на обезумялата Марьола. На почвата на собствените страсти не може да се развива нормална душевност. И ето Юрталана е сприхав. Той се горещи в борбата, той изпада понякога даже в нелепа ярост. Но не в това е патологизмът на неговия характер, а в сляпото заличаване на всичко човешко заради собствеността. Не уважава жена си, жесток е към сина си Стойко, готов е да смачка снаха си, с която до вчера се е гордеел. Това е дивачеството на собственическото чувство, окопало се като страст и воля у човека. Колко дълбоко е изображението на Юрталана като собственик, ни убеждава значението, което е придобил като тип — в една литература, бедна на типове.

С великолепен реализъм отвътре е изобразен сега човекът. Писателят изважда от дълбочина мисли и чувства, умело свързва вътрешното с външната действителност. Неговата езикова палитра е богата и това му дава свобода. Когато описва преживяното от Стойко, който след тежкия работен ден отива като замаян на любовна среща, Караславов улавя пълно образа и на селската нощ. Със спокойствието ѝ, с умората, която сякаш тегне над нея пред кратък и напрегнат сън. Той намира рядко сполучлива метафора за „съня на селото": „Селото спеше, съсипано от работа и жега. Само като рязко и късо *бълнуване* изскърцваше някъде закъсняла кола и всичко пак се спотайваше."

Поетични метафори внушават представата и за горещия летен ден, когато Юрталана броди из къра. „Утъпканият край пътищата чернозем беше се напукал, *земята като че ли искаше да си поеме дъх, премаляла* от страшните горещини, *зажаднялa* за влага и дъжд." Тази поетична метафоричност кореспондира — като синоним или антитеза — и на изживяванията на хората: на любовното томление на Стойко или на сметките на Юрталана, изправен пред обилно родилите царевични ниви.

Речта на автора струи на широки вълни, изпълнена е с тънко уловени поетични нюанси. Тя извезва богато и вътрешния живот на героите, почувствуван издълбоко. Ето как са представени мирогледът и религиозното чувство на Юрталана:

„Когато чакаше хубав ясен ден, а заваляваше дъжд, той псуваше троснато, но тихо, за да не го чуе оная небесна сила, в могъщата воля на която той вярваше като в силата и волята на богат и властвуващ човек." Митологията на собственика е част от неговата психология: богът на Юрталана е богат и владее света чрез насилие. Това е и добре усетено от автора, и великолепно казано.

Свежото въображение на писателя оригинално преобразява преките наблюдения. Поетични видения потопяват читателя в един идеален художествен мир. Авторът достига леко онази типичност на селската реч, която ни е позната от Елин Пелин. Чуйте възгласите на Юрталана пред синора на чужда нива: „Аа, бай Стойо, не си натискал оралото, не си!" Но нашият автор за разлика от Елин Пелин не изчерпва изживяното с един кратък момент, а разпъва нашироко сюжетното платно. Той и следва традицията на класическото изображение, и напуска нейните коловози. Той ни внушава художествено понятието за света на селянина със свой пластичен начин на мислене. Напредъкът му в сравнение с „Татул" изпъква особено при анализиране на душевни състояния. У Марьола се преповтарят едни и същи чувства. Тя е вярна само на омразата си. Тя не изпитва колебание, когато се насочва към престъплението. Следователно у нея няма и по-дълбоко духовно вълнение. Целенасочеността ѝ от началото до края ѝ отнема духовната сложност. По-иначе се разгъва характерът на Юрталана. По време на престъплението и след него у закоравелия собственик се пробуждат и смущаващи го човешки чувства. Заговаря съвестта. Мъката за извършеното съпровожда вече мислите му. Така Юрталана е по-сложен и по-дълбок образ от Марьола, човек, изведен до равнището на тип и изследван с голямо художествено умение. Да припомним онзи психологически момент, когато той вижда върху ризичката на бедното убито от него дете копче, каквото сам е носил в детските си години:

„Това копче беше ясносиньо, заострено, старовремско копче. Юрталана си спомни — някога, когато беше малък, и той имаше такива копчета на ризката си. Като сега я виждаше тая ризка — и тя беше такава пъстра, тясна, с присоска от кръста надолу. Ши я майка му, тя избра и сините копчета. Тогава те бяха на мода и той много им се радва. После тези копчета се изгубиха." Срещаме се не само с един веществен детайл, а и с човешкото чувство на Юрталана. То не е изказано пряко. То струи през асоциациите, за тези сини копчета, дошли като глас от друг свят, света на детството, на чистотата и невинността.

С това привидно самостойно вълнение се надмогва примитивността при възсъздаването на човека. Всичко е сторено с мярка, с усет за реалността.

Психологическото време в „Снаха“ се движи освен от събитията, но и от дълбоки духовни импулси. Юрталана, макар и релефно изрязан като тип, не е завършен характер, не е готов кристал. Той може временно да се променя. Той има в подсъзнанието си начала, които се освобождават от властта на собственика и искат да съхранят човещината. Ала изградената вече личност на Юрталана и логиката на събитията се оказват по-силни от човешкото у него. И все пак: Убийство! Това смущава и измъчва Юрталана. То го плаши — като възможно възмездие, като ръка на провидението, като глас на съвестта.

Цялата първа половина на романа — като изключим срещата на Стойко със Севда — е свързана композиционно с преживяванията на Юрталана. Тя подготвя следващия акт на драмата — защото Севда е узнала за престъплението от Стойко и един ден ще излезе като обвинител срещу стария.

Втората половина на романа ни въвежда в трагедията на Севда — онеправдана, с излъгани момински надежди, с напразни радости. При цялата тази пихологична сложност Караславов си остава забележителен пластик. Когато рисува природата, той е топографски верен на познати картини, които е наблюдавал. Той улавя и онази поетичност, която извежда картината до по-широк смисъл, до висша поезия. В неговите точни описания пее душата на селски художник, съзерцавал прекрасното и в природата, и в селския труд. Поетичността излиза извън факта, придобива широки национални и общочовешки стойности. Ето, колите с младите са поели по пътя към далечните синкави възвишения на Родопите, където става голям събор.

„Севда поема дълбоко свежестта на чистото лятно утро, занемяла от радостно вълнение. Пръв път тя тръгваше за такъв далечен край, към синята планина, която години й изглеждаше като някакъв незнаен и чуден свят.“ Великолепно е описанието и на манастира, задръстен от народ. Писателят не се е сдържал да не ни поднесе с хумор и една типична сцена, напомняща ни за Елин Пелиновите калугери-измамници: Юрталана купува обречения на света Богородица овен, за да го запази от възмездие за убийството. Този овен обаче калугерът препродава веднага на други желаещи да поднесат курбан пред бога. Така джобовете на поповете се пълнят с парите на наивниците.

В тези страници доминира образът на Севда с чистата й душа и ненаситна радост.

„Сега душата ѝ беше кипнала от доволство и сладост. Тя се радваше на живота и благославяше света, в който се беше родила. И презморската хубавица, оная хубавица, за която покойната ѝ баба толкова беше ѝ разказвала, и тя да дойдеше сега, Севда не би завидяла на щастието ѝ. Душата ѝ беше честита и светла и нито една тежка и горчива помисъл не я смущаваше.“ Ако сравним образа на Севда с образа на Тошка от „Татул“, ще забележим, че той е по-богат и по-конкретен, нарисуван е с по-ярки багри. У Севда се събира онова прекрасно, което е създал народният живот: физическа красота и сърдечна топлота, милосърдна обич, дар на певица, човечна привързаност към хората. Някои синтетични звучения на възхвала на женската хубост ни напомнят Йовковата проза — с нейната ритмика, с нейния плавен емоционален растеж и вътрешна сила. Севда пее:

„Гласът ѝ беше топъл, силен и сладък, той изпълваше широката стая, задимена от цигарите, вливаше се като нещо безкрайно сладостно и мило в сърцата, галеше душите, грабваше мислите и ги отнасяше някъде далече, в някакъв хубав край, в едно голямо и чисто село, мечтано в сънища и наяве, непознато и все пак толкова близко, свое, родно... Всички виждаха тая смела и хубава Грозданка, наконтена празнично, с дълга здрава метла в ръцете. Над дворища и градини припада тиха и спокойна лятна привечер, стопаните шетат по къщите и готвят вечеря, тук-таме над някои комини се точат лениво тънки струйки дим. И от далечните усои долитат трепетни и унасящи медените звуци на хайдушките кавали. Хубавата Грозданка се вслушва, трепва, поглежда решително своите родители, звуците я мамят и тя тръгва да види дали не е нейният изгорник с дружината си. Бащата и майката я гледат мълчаливо и не смеят да пошавнат. Кой може да спре любовта?“

Езиковите конструкции, напевът на речта издават родство на Караславов с Елин Пелин и Йовков. Усеща се как е работила изобщо предходната ни литература, за да подготви и речта, и психологизма, и социално-етичната дълбочина на „Снаха“. Този роман стои редом с класическата ни селска проза и в известен смисъл я води по-нататък.

□ □ □

Нека не преповтаряме казаното вече за злините, причинени от собствеността, за престъпленията на капитализма, тълку-

вани от автора със социално-философска прозорливост. Нека разгледаме друго: сложното равновесие между двата характера, които макар и по нееднакъв начин разкриват авторовата идея. Юрталана е пряката жертва на собствеността и е нейно въплъщение. Той не жали себе си за имота, за голямата нива. Севда е далече от този егоистичен свят, при все че е въвлечена в неговата орбита. Тя също е жертва на собствеността и същевременно е и възмездието, съвестта. Без нея Юрталана не би изпъкнал като личност с цялата си дълбочина. Така събирането и сблъскването на двата характера като два противостоящи си етични свята създава сложното композиционно равновесие на романа.

Заслужава внимание разликата между Караславов, от една страна, и Йовков и Елин Пелин, от друга. Тя е освен в това, че нашият автор овладява голямата форма, към която видните наши класици са се стремели — Йовков примерно в „Чифликът край границата", Елин Пелин в „Нечиста сила", — тя е и в новия тип композиционно единство, в основата на което стои дълбока социално-етична конфликтност. Такава конфликтност на движещи и задържащи се сили подсказват произведенията на големите класици. Тя изпъква още в началото на романа, когато се среща нееднаквата домашна етика на двете къщи — на Юрталана и Казълбашеви. У Юрталана се водят препирни за сметки, чакат се работници, които с непосилен труд уголемяват богатството. Тук младият Стойко е в чужда, нечовешка за него среда. В дома на Казълбашеви има мир и спокойствие. Там цари идилията на една проста любвеобилност. И там Севда царува със своята младост и хубост. Не случайно на Стойко се струва, че в дома на Казълбашеви попада в „някакъв мечтан свят". Този контраст, зазвучал още в началото, се запазва. Той поддържа не само психологическото, а и композиционното конфликтно равновесие. Нарушаването на това конфликтно равновесие се задържа дълго. Писателят не бърза към края. Той дори събира радостите на Юрталана с радостите на Севда — сватбеното празненство. Той изчаква да си каже думата и *случайността*. Случайността, която по-нататък ще функционира в романа като особено типично обстоятелство. Впрочем случайността е удвоена — веднъж станала с убиването на детето и втори път — с промълвените фатално думи от Стойко пред Севда къде е бил, когато не е дошъл на уговорената среща. Така романът се разгръща и чрез трайни ситуации, и чрез живата роля на случайността. Писателят е направил роман на лични и на социални отношения, изведени до типичност тъкмо

чрез случайното. Тази свободна постройка дава предимства на художника. Творецът Караславов отива по-напред в „Снаха", отколкото в „Татул", защото в първия му роман действието се стреми пряко към крайната цел, а в „Снаха" то е именно по-свободно. В „Татул" типизацията се съпровожда и от известни елементи на стилизираност, в „Снаха" тя има свобода чрез неочакваността в промените на психологията на хората. Тук господствува истинската епическа свобода. Чрез нея израства и голямото произведение.

И непряката реч на писателя, и диалогът не само се произнасят, но се и строят поетично. Рязко са преобразувани битуващите форми в езика, отдалечено е художественото слово от паралелните изразни форми на всекидневието. Това слово е сложно, метафорично комбинирано като реч на *поетичен* епос и при най-обикновени описания: „Беше студена, ясна нощ, звездите *зъзнеха* на дълбокото изцъклено небе и като че ли *мигаха учудени*. Заледената земя кънтеше под тежките стъпки на играчите, честите и високи гласове *заглъхваха* над заспалото село." В битуващото, всекидневно езиково съобщение звездите няма да „зъзнат", небето не е „изцъклено" стъкло. От обикновеното, превърнато в необикновено, израства живата поетичност на разказа. А където няма отклонение от говоримата реч, няма въображение и поетичност.

Оригиналността изпъква и при психологическото детайлизиране на характерите. Описана е съдбата на млада жена в чужд дом. Това е вечна тема на българския фолклор. Преповтарянето ѝ я е обезцветило. Но тук бликат изживявания на живи хора, диктува се поведение от реалността. Севда носи свободата, придобита в бащиния ѝ дом. Тя е естествена в поривите си. В къщата на Юрталана царуват условности, в нея няма час на отдих и на човечна радост. Между Севда и свекървата, между Севда и Юрталана се зараждат конфликти. Те обхващат освен типичното от векове в българския живот, но и изживяваното в текущо време при отношения, сега продиктувани от властта на собствеността. В едно ново време младата жена е преследвана от злата сила на свекъра и свекървата. Всичко това е мотивирано, като точно е щрихирана жестоката самота на Севда в чуждия дом:

„А пък дворът ѝ се видя пуст и неприветен и пак в къщи беше глухо и противно. Юрталана ходеше все така намръщен и вечно недоволен от света и от живота, потънал в сметки и пазарлъци, заплеснат в нови планове, за нови покупки и печалби. И на Севда ѝ се струваше, че се сърди на нея и затова е тол-

кова студен и нервен. Старата сумтеше, шеташе из стаите, само разбъркваше всичко, което Севда след другата работа на полето и хармана смогваше бързо и с вкус да подреди. Дори Стойко все повече и повече се застояваше вечер на улицата и по кафенетата, дето се препираха за политика, заканваха се и се готвеха за събори и избори."

Изпълнена с обида и срам, Севда се бори чрез здравата си природа срещу злото. Конфликтът между нея и Юрталана приема характер и на борба между бедни и богати. Неговата подоснова е класова, но развитието му протича като лична среща на два несходни свята. Върхна точка е самонаказанието на Юрталана, възмездието на Севда, наранила жестоко собственика.

Сложни съотношения изникват между поетично-идиличното в първата част на романа и трагичното във втората му част. Авторът изпълва края разказа си не толкова с природни и битови подробности, колкото с психологически състояния — какво става у Юрталана, как реагира Севда. Битовата обстановка вече не е и необходима — тя е изяснена и се подразбира и без преки аксесоари.

□ □ □

Като особена идейна и композиционна теза в романа идва политическата дейност на Юрталана. В началото той не се интересува от обществените работи. В тях го въвлича решението на общината да отчужди ливадата му. Така Юрталана разбира, че трябва да овладее и политическата власт. Неговото класово съзнание се пробужда и намира опора в политическите режими. По такъв начин изпъкват и други качества на героя. Писателят не е изпуснал даже биологическото израждане в рода на Юрталана — поведението на малкия Алекси в града. Дотук води нишката на разложението в цялото семейство. . .

Политик и собственик са вече едно, а в дома на собственика изпъква освен моралната, но и биологическата деградация. Юрталана е поставен в обстановка на върхна борба. В срещите с него Севда се оплаква от разбития си живот, от печално преминалата й младост. Юрталана държи само на едно — да я подкупи хитро, да ликвидира опасността. Севда иска голямата нива, но върши това, за да го сплаши, за да признае, че е отнел и нейния живот, и живота на мъжа й. А Юрталана, макар клюмнал вече, макар изплашен от опасността, стене и повтаря едно: „Голямата нива! Сърцето ми! Душата ми!" Така би-

товото отива на втори план и изпъква голямата психологическа драма. И ето, като че ли отново, за да напомни за предметно богатата поетична везба на творбата, авторът завършва разказа си за драмата на героя с образа на природата:

„Разсъмваше се, когато излезе от селото. Небето избледняваше бързо, леката мъглица се вдигаше заедно с последната жичка на здрачевината и разкриваше заспалото поле, задрямалите оголени дървета и ниските, полегати и черни хълмове в далечината. Всичко, додето погледът стигаше, му беше познато. По-напред той се мъчеше да зърне само свои ниви, свои дървета — сега всичко му беше мило и свидно. Мъка, неизпитвана друг път, стягаше сърцето му. Забравил всичко друго на света, той крачеше бързо, гледаше жадно и ненаситно хубавото заспало поле, мигаше и очите му се пълнеха със сълзи."

Завършва драмата. Юрталана отива да се предаде на властта, защото не може да се откаже от голямата нива. Край на една борба, довела го до самонаказание. Авторът създава илюзията за почти непосредното ни присъствие край Юрталана при неговото тъжно прощаване с къра.

□ □ □

С романа „Снаха" Караславов продължи своята битка с „тъмното царство" на собственика. С образа на Юрталана той създаде тип с временни и с общочовешки черти. Той представи и бита, и класовата конфликтност на село чрез една голяма драма. Забележителното му постижение бе признато и от литературната критика „отвъд". Владимир Василев даже писа за творбата на автора революционер и изобличител: „В последните години не знам друг български роман, в който да е дадено така внушително и поразяващо съвременното наше село."[1] Оригинална творба се бе появила в българската литература. Тя утвърди значителните художествени възможности на прозаика, на отричания до вчера „тезисен" писател. Творба с национални черти, през които прозира вечното човешко в борбата му със злините и гнетителната власт на обстоятелствата.

□ □ □

Към оригиналните творби на Караславов от началото на 40-те години е и новелата „Измама". Повествователната фор-

[1] Владимир Василев, Едно безспорно литературно завоевание, „Вестник на жената", бр. 902 от 23. IX. 1942 г.

ма на новелата е използувана за голямо идейно обобщение и за типизиране на герои. Сюжетът накратко е следният: В селото пристига „глухоням", който помага около църквата. Той полага началото на поклонението при „лековитото" кладенче в околността. Оказва се по-късно, че глухонемият е притежавал дар-слово, но с добре скроена измама е обирал лековерните. Писателят навлиза отново в дълбочината на народния живот, среща ни с една преживяна реалност, (разказът според автора е подсказан от действителна случка).

Коварният измамник в новелата е изобличен от обикновен, силно политизиран селянин, трудов човек, с попукани боси пети и осламен гръб. Аврадалията е с жизнена сила, несломена от побоищата в полицията. С политическа интуиция той прозира истината: мрак и невежество носи глухонемият.

Мошеникът „светец" напомня героите на Елин Пелин от „Напаст божия", които пазят кладенеца с нечистата вода, източник на зараза за селото. Караславов за разлика от Елин Пелин е нарисувал обаче ново, нему съвременно село. Перото му изразява точно характерното — безпощадната искреност у Аврадалията, двуличието и печалбарството у глухонемия. Измамникът е типизиран и чрез физическия му портрет: вида на джубето, подозрителните погледи, издаващи прикрит вътрешен живот.

Голямото изкуство на Караславов личи и в диалога, в хумора на селяните, в богатата с оттенъци ирония на Аврадалията. „Измама" продължава хумористичните антирелигиозни разкази на Караславов от книгата „Изчадия адови" (1932), но с много по-голяма пластичност на образите и с по-дълбок психологизъм при изобразяването на характерите.

□ □ □

Творчеството на Караславов се окрили от нови идеи след 9 септември 1944 г. Зад писателя лежеше вече слегнала пепелта на изминатите пътища. Остана в миналото трудното време на капитализма — и заплашително грозно, и жертвено героично. Все още не можеха да се забравят страданията, предсмъртното хриптене на избитите, гигантската жертвеност на народа. Пък и новата действителност се разгръщаше като незавършена борба — възникваха опозиционни сили, които искаха властта, упорстваха в усилията да се възвърне загубеното. При тази обстановка Караславов взема перото като изобличител на близкото минало — повестта „Танго". Едно възпоминание за из-

живяното, едно предупреждение какви хора са представлявали „нацията“.

Повестта на писателя има оригинални стилови черти. Колоритните природни картини и аксесоарът на селото отстъпват сега пред интериора на града. Осветлена е в разрез психиката на прокурора убиец. Вътрешният свят на Йоргов се разгръща като картина на висшето общество — ненавист към народа, смесена с отвращение от новоизникнали богаташи. Отвращение, подхранвано от аристократична гордост и от родово самочувствие. Писателят осветлява най-тъмните ъгълчета, неосъзнатите импулси в замаяното от властта съзнание на прокурора. Зад духовната здрачевина на това съзнание прозира кървавото зарево на престъпността.

Промяната в стила тук изпъква ясно. От психолог-пластик писателят става психолог-аналитик. Той изследва грижливо диалектиката на духа, антитезите в характера, сложното и противоречиво единство. За себе си прокурорът Йоргов е „нравствено чиста“ личност. Представител на стар консервативен търговски род, той се бунтува срещу новопоявилите се конкуренти на знатността, парвенюта, забогатели през войната. Той нарича мислено „свиня“ участника в тъмни дела Халваджиев, чиято жена иска да овладее. Покурорът е наистина „чист“, но в своето етично огледало. Защото не се стеснява да мами близките си, издава решително смъртни присъди на комунисти, действува с логиката на съзнателен и безпощаден убиец. Тази сложна диалектика, тези характерни превръщания изследва издълбоко писателят.

На бала в дома на скоро забогателия Каев прокурорът решава неочаквано, още същата нощ да бъдат екзекутирани трима младежи комунисти. Той иска да докаже на жената, която ухажва, смутена от отстъплението на немците на Изток, че има хора, способни на мъжествени дела. Новината за близкото изпълнение на присъдата се разнася из салона. Прокурорът става герой. Танците спират. Настъпва общо въодушевление, защото, виждате ли, извършва се нещо мъжествено: прокурорът Йоргов изпълнява дълга си и всички погледи се отправят към него. Жените са необикновено заинтригувани. Те се прегръщат, ловят се за ръце и се питат с широко отворени очи: „Кой е?“, „Къде е?“, „Кога ще ги бесят?“... „Значи оттук издаде заповедта?“... „Ах, да е имало между тях такъв интересен мъж и те да не са знаели!... Оня насреща? Че той бил млад човек! И красавец... Полукъдрава коса и матов тен на лицето. И какви изразителни очи... Герой!...

Оня там — ей го къде е облегнат... И колко е скромен..."

С тази възторжена оценка шумят задъханите от танца съпруги на едри търговци и предприемачи, хора, изплашени от комунистите и очаровани от Хитлерова Германия. Оживлението е обяснимо. Обяснима е психологическата ситуация, при която се търси спасителна „героика".

А картината още се разширява, тъй като авторът създава верижно повествование и обхваща живота и другаде. Действието се пренася на село, в същите ранни часове. Родителите на тези, които ще бъдат обесени, се готвят за среща през деня с тях. Измъчени старици, млади жени, сломени от мъката, хора, забравили всичко, зашеметени от страшното, което ги очаква.

Верижното повествование продължава и със сцените в затвора — пак по същото време. Авторът е обрисувал вещо атмосферата в затвора — с неговата тъмна нощ, когато заспалите затворници хъркат и нестройните звуци напомнят стонове на агонизиращи хора, душени от безмилостна ръка. Тази едновременност на верижно разположени сцени прави оригинално и модерно повествованието в „Танго". Караславов е открил форма, малко използувана в нашата белетристика: едновременност на ситуации, едновременност на драматичната игра в една привидно раздробена на части повест. С психологическа вещина е обрисувана последната сцена на триединното време на действието. Веригата от събития се затваря — на бала се свири любимото на прокурора танго, а осъдените на смърт се извеждат от килиите.

Цинизмът на сцените няма граници. Той убеждава читателя колко необходимо е било онова дело, с което бе изметена господарската паплач и бе пренасочена цялата история на народа ни. Такава е етичната логика на авторовото художествено изображение. Страшното и жестокото са отминали. Но споменът за него трябва да е винаги свеж, за да бъдат свежи и силите, които се борят за прогреса, които стоят срещу опитите за реставрация.

Караславов защити свободата и с други свои произведения. Той призовава отминалото време като сегашен защитник на свободолюбивите дела и идеи.

□ □ □

Нека се спрем на един по-общ въпрос — за онзи по-свободен, оригинален начин, по който се интерпретира проблемът престъпление в някои творби на Георги Караславов. В художествената литература престъплението изпълнява конкретни ес-

тетически задачи. То може да бъде специален обект на изследване (както и при Достоевски) или просто да подпомага развитието на фабулно сюжетните връзки в зависимост от конкретните задачи на автора.

Достоевски („Престъпление и наказание", „Записки от мъртвия дом", „Братя Карамазови") разглежда престъплението преди всичко като особен тип психологически и философски феномен: социалната действителност в царска Русия е благодатна почва за процъфтяване на престъплението, но само тя обикновено не се оказва решаваща, тя винаги е подкрепена с психологическата деформираност на едно патологично съзнание.

В повествованието на Георги Караславов престъплението само по себе си не е основен обект за анализ. То по-скоро е следствие, идва привнесено от обективните обстоятелства, които характеризират и насилието. Насилието е нещо естествено в класовото общество, то неминуемо обременява психиката на индивида, който битува в условията на това общество. Следователно, от една страна, престъплението има чисто психологическа подоснова, а, от друга, то се явява като част от социалните противоречия, от човешките отношения, които се зараждат в резултат на тези противоречия.

Немислима е повестта „Татул" без безумното решение на Марьола да отрови снаха си, немислимо е протичането на цялостното повествование на „Снаха" без „несъзнателното" убийство, което извършва Юрталана, както и психическата характеристика на висшето общество в „Танго" без решението на прокурора.

Престъплението като компонент в художествената литература се характеризира с три основни момента — мотиви, извършване и последствие. Именно в одухотворяването на тези три компонента ние усещаме голямото майсторство на Георги Караславов като психолог-аналитик.

Ето съществени разлики и при мотивировка на престъплението, и при извършване и последствие. Марьола като тип психика не е престъпник. Това е обикновена женица, твърде много страдала в своя беден живот, твърде пристрастена към своя имотец, който в края на краищата се е превърнал в смисъл на нейния живот. Следователно тя чрез отравянето на снаха си защищава именно смисъла на своя живот. Тя не напада, а се отбранява. Не желае да унищожи другиго, а съхранява себе си. Умствената ограниченост на Марьола й пречи да осъзнае моралните добродетели на снаха си. Тя битува в един

свят, който вече окончателно е разрушил „патриархалното доверие“ на рода, привнесъл е външните класово-социални противоречия дълбоко в човешкото съзнание. И в същото време има нещо „симпатично“ в Марьола, защото тя извършва престъплението не за себе си, за свои лични облаги, а за да съхрани целостта на имота, който ще бъде и на нейния внук (т. е. на сина на снахата). Марьола убива, за да съхрани целостта на *дома*, на *рода*, тя е вярна на тези изконни и така важни компоненти в българската национална психика. Но едно са илюзиите на Марьола, а друго — резултатите, довели до страшна човешка драма.

Убийство извършва и Юрталана, но тук престъплението има и друга историческа обосновка, и ново морално звучене. Марьола е несретна женица, Юрталана е едър собственик. Тя убива, за да „защити себе си“, Юрталана — за да запази няколко стръка царевица. Но разликата е по-дълбока — именно в психологическо-социалния смисъл на станалото. Мотивировката на престъплението при Марьола е пряка, при Юрталана — косвена. Марьола напълно съзнателно, дълго и упорито подготвя отравянето на снаха си, докато Юрталана извършва престъплението на пръв поглед, като че ли случайно. В момент на гняв той хвърля камъка... В същност обаче цялото повествование вече е мотивирало престъплението. Като едър собственик Юрталана е изработил в себе си психика на насилник (момент, твърде важен, който липсва при Марьола). Юрталана напада, извършва престъплението далеч по-съзнателно от чисто логична гледна точка.

Престъплението фигурира и в повестта „Танго“, но тук психологическата подоснова има вече нов аспект. В блестящите салони на висшето общество прокурорът извършва съзнателна жестокост, която поразява със своя цинизъм, но е приета добре именно в префинената обстановка, в която кръжи това общество. Прокурорът извършва *„законно престъпление“*. Неговата психика е дотолкова класово обременена, че той не може да изпита дори угризенията на Юрталана. Той не „цапа“ като него ръцете си с кръв, но в същото време е лишен от елементарна човещина, каквато все пак се запазва в известна степен у Юрталана. Прокурорът е въплъщение на *съзнателна класова* психика, отхвърлила човещината. При такава мотивировка и резултатите са други. Тук няма Юрталановите угризения на съвестта, неговата драма. Когато казвам, че психиката на прокурора е класово обременена, това ми налага един паралел между него и Разколников по отношение на патоло-

гичността. Докато Разколников е „естествено“ патологично съзнание при една подтискаща го действителност, то съзнанието на прокурора е деформирано под влияние на духовната обремененост на насилническото общество. Прокурорът съзнава, че с подписването на присъдата не спасява това общество, но той копнее да извърши подвиг (психологическата травма, която граничи с безсмислието) и подписва смъртната присъда на самото общество, защото демонстрира неговата духовна безнадеждност.

Структурално психологическата картина на престъплението в тези три произведения Караславов построява в зависимост от конкретно социалния тип, който изобразява.

Мотиви: при Марьола съхранение на себе си (дома), при Юрталана запазване на собствеността, но вече с изработена психика на насилник; при прокурора насилие като опит да се съхрани едно погинало само по себе си общество.

Извършване на престъплението: Марьола убива преднамерено, Юрталана — „случайно“, прокурорът убива също преднамерено, и то за да блесне, с поза (страшен цинизъм).

Все пак при Марьола и при Юрталана престъплението има някакъв смисъл, запазване на нещо изконно, даже човешко (Марьола), докато при прокурора убийството достига до върха на класовата ненавист и до една патологична суета.

Последствия: последствието от убийството на снахата ще понесат близките ѝ, те ще изкупят вината. Юрталана за сетен път убеждава себе си и нас, че той е престъпник преди всичко като собственик. Прокурорът и обществото, всред което изпълняват любимото му танго, подписват заедно смъртната си присъда, като убиват хора, борещи се за напредъка.

Така престъплението в повествованието на Георги Караславов, без да стои в центъра на вниманието, без да бъде специален обект на изследване, придобива особено богата и сложна функция в различните художествени варианти. Първо, то мотивира характерите и движи повествованието. Второ, то се превръща в своеобразно художествено обобщение с изключително голям творчески обхват.

□ □ □

Караславов защити свободата не само с „Танго“, но и с други свои произведения. Той призова отминалото време като сегашен защитник на свободолюбивите стремежи. Цялата огромна агитационна и политическа дейност, която се извършва

в страната в първите години след Девети септември, се допълва и от това творчество на писателя, чувствителен към консервативните тенденции. Посветени на свободата са произведения като „След ноември", „Ленко", „Неверникът Тома". Свободата търси защита и поощрение — Караславов й ги дава. Тя иска да се утвърдят народните мечти — и Караславов разказва за тях. Тя иска ненавист срещу привържениците на реставрацията — и Караславов я разпалва.

Огромна по обем през тия години е и неговата публицистика. Популярността му на пролетарски писател го задължава. И той се старае да изпълни дълга си, за да се отзове на всяко събитие, да приветствува, обвинява, защищава — да държи перото си като копие. Впрочем той е бил публицист през целия си живот. В революционния печат на 30-те години той безмилостно е осъждал отреченото от историята. Той е воювал за свободата, той е мечтаел за нея, той и сега е изтъкнат неин защитник. През 1946 г. се заема даже с издирване на материали за произхода на Фердинанд Кобургготски и на династията. Да докаже, че отдавна е време тя да слезе от сцената. Тези материали отпечатва едва в т. 10 на своите „Избрани съчинения". И сега те не са изгубили стойност като история и публицистика. Ето цитат из писаното от граф Кайзерлинг, официален философ на германските мракобесници-хитлеристи, в сп. „Спектрум Европа": „Българите са родени разбойници. Подобно на афидите от Афганистан и някои берберски племена те нямат поголямо сърдечно влечение от личната омраза на кръвожадност за лични сметки. Погледнете само лицето и носа на един българин, и вие ще видите, че всичко сочи за една първобитна дивашина." (Това е казано от хитлеристкия философ през 1942 г., когато България бе вече съюзник на немците.) Преднамереното унизяване на нашия народ от Кайзерлинг отговаря на казаното от германския професор Шпрингер още през 1886 г.: „Ориентът е единствената територия на земята, която още не е заграбена от прогресивните нации. Той е обаче най-прекрасното поле за настаняването на германците."

С тези факти Караславов разкрива мисията на монархията — агент на немския империализъм, подпомагаща „цивилизаторската роля" и разбойническите планове на Германия в България.

Публицистиката на Караславов се е отличавала винаги с документираност, с точни и проверени данни. Той строи своите статии върху два принципа: логика и истина. Впрочем тези два принципа за него са неразделно свързани, защото логиката

убеждава, а истината логически се доказва. В публицистиката му се отразяват едновременно гняв и честна мисъл, възторг и ненавист. Караславов не обича ефектните сравнения, ярките словесни мълнии, изригванията на вулканични взривове от емоции и речи. Ораторът в неговите статии говори точно и предметно, приземен, при него даже мечтата се подкрепя от реални пресмятания и от точни данни. Строгият авторов ум я държи на земята, отрича й правото на небесни цветове, на парадоксални игри със звездите.

□ □ □

Караславов се насочи след народната победа и към следващото си голямо изображение — многотомната поредица „Обикновени хора", замислена още от младите му творчески години. С този роман, сага на нашия живот, той отново е верен на своята оригинална тема — селото. Селото с неговите прозрачно ведри природни картини, с пролетни и зимни настроения, селото с жестоките собственически отношения и с драматизма на класовите борби.

В своето творчество Караславов се приближава освен до нашата класика, но и до световни изобразители на селото с неговите неволи и борба за земя, като Балзак („Селяни"), като Владислав Реймонд („Селяни"). И се отдалечава от тях. Приближава се до тъмната и коварна душевност на собственика и напипва порива на жадуваното освобождаване от нея. И в това вече е историческата дистанция. В „Обикновени хора" той улавя действителността с нейното движение надълбоко, с широките й пространствени изяви. През светлина и мрак прозират човешкото, текат гражданската история на народа и социалните противоречия и борби.

И в „Обикновени хора" селото пак е лична тема на писателя. Той въвежда в литературата своята представа за трагичногибелното и великото в нашия живот. В романите му са отразени мирогледът на обикновения човек, неговата философия, неговото светоотношение и неговата социална реакция на натрупалата се неправда. Син на селото, Караславов носи огромен материал от спомени за него. Това придава личен характер и на изображенията му. Воювал десетилетия срещу студеното изкуство, което спуска завеси пред живота и се изнежва в снобизъм, той в „Обикновени хора", както и в „Татул" и „Снаха", отрича кухата поетичност, самоцелното формотворчество. Той разтваря кръга на живота с изобличението, с надеждата,

с упованието, събудени от революционната борба на народа. Вае национални характери, напипва разностранни душевни качества, изнася характерното у народа — хумора и реализма на мисленето му, мечтателността и деловитостта му.

Пътят на Караславовата мисъл криволичи сега заедно с времето. Той помни Войнишкото въстание от 1918 г. и антифашисткото въстание от 1923 г. Участник е в събитията от 20-те и 30-те години. И в своя роман-епопея се старае да проникне в епохата с още по-голям пространствен обхват, отколкото в предишните си произведения. Любовта му към смазаните от нищетата и вярата в техните сили са определили тона и на оня вътрешен монолог, който протича през творбата. Казвам вътрешен монолог, защото в разказа е включена освен фактичната истина за станалото още и авторовото отношение, авторовата емоционална оценка. Той беседва със себе си чрез спомена за изминалото време. Неговото лично изживяване при тая беседа е пропило изцяло повествованието. То е проникнало в уплътнените образи на селяни, изполичари, интелигенти, тютюноработници, които рисува, погалени вече от светлината на нови идеи. Авторът се вдълбочава и в историята, и в себе си — във времето, което осъзнава. Той го възсъздава не нравоучително, а като ни въвежда в психилогическата му атмосфера — с жестокостта му, с пустотата му, с полъха на надеждите му.

Караславов е от онези видни творци, чийто стил, ясен в идейните си измерения, се е развивал и изменял художествено. Той придобива ту повече пластични елементи, ту повече психологически черти, ту пък по-подчертана публицистичност. И сега с новата си творба авторът се отделя от предишното си творчество — отдалечава се донякъде от пластичността на „Снаха", от тежкия монументално-психологически рисунък на „Танго". Характерна за първата книга на „Обикновени хора" е интимно-лиричната атмосфера. Тя идва от вътрешния монолог за миналото, от емоционалното отношение към събитията — отношение жизнено-светло, напоило повествованието с вълнуваща тоналност. Авторът потъва в омаята на непосредните си впечатления, върви подир откритията на своята наблюдателност. Така в първата книга на „Обикновени хора" се носи особена атмосфера, в която се преливат лиричен тон и сама по себе си емоционална сюжетност. Още в началната стилова гама се ражда и оригиналността на произведението. Герои са обикновени хора, люде, излезли из средата на селската маса и въвлечени нашироко в потока на историята. Авторът, като ги

поставя във фокуса на повествованието си, откроява своята демократичност и обич към тях. Те го вълнуват с усилията си да отвоюват човешкото си достойнство, с борбата си срещу фалша, лицемерието, морала на еснафа. Те ще съзряват постепенно в онзи исторически подвиг, който животът неизбежно им подготвя. Те ще са искрени в радостта си и много силни в своята ненавист. Поетичността на селото го облича в особен чар. Зазвучалата интимно-стилова тоналност се сплита със сюжетността, с идеята за народа като творец на историята, като колективна величина. Замисленото многотомно монументално изображение на българското село ще прераства в изповед и на автора, чиято художествена мисъл е взела за поле на действие две десетилетия.

В „Снаха" и „Татул" Караславов проявява своя здрав разум, своята художествена чувствителност към живата душевност на героите си. Там има по-малко влечение към документалната достоверност, при все че в авторовата архива и досега се пази портретът на Юрталана, този според неговия израз „страшно умен", „духовит и злъчен" човек, прототипа на забележителния герой от романа. В „Обикновени хора" интересът към документалността е нараснал, и то паралелно с интереса към душевния свят на героите, които осезават натиска на времето и влизат в него като творци и дейци. И това е обяснимо. Върху цялото изображение слага отпечатък задачата да се проследи историческият поток на събитията.

В „Татул" и „Снаха" Караславов е майстор-изобразител на сложни битови конфликти, типични за селото. Но сега той носи друга художествена правдоподобност. Драмата се разширява исторически, тя разкъсва границите на личните отношения. Героинята излиза на нов път — пътя на общественото развитие. И това очертава сега и новата идейно-тонална осмисленост на романа.

Прости селяни с прости радости и всекидневни грижи показват колко чиста и непобедима човешка жизненост има у народа ни. Те напомнят отчасти героите на Елин Пелин и Йордан Йовков, обаче идват и с новите черти: по-ясно политическо мислене, по-зряло съзнание за своята роля и за съдбата си. Това пробуждане на съзнанието у тях върви паралелно с едно текущо и историческо народно битие, в което не надникнаха нито Елин Пелин, нито Йовков, макар че му бяха и те съвременници. Народът в епоса на Караславов не очаква да дойде някой отвън с „благодетелни намерения" (както идва Тъкачев например), за да му помогне, а сам се освобождава посте-

пенно от фикциите, сам разкъсва мрежите на своята пасивност и обреченост. Няма „учители“ и „ученици“, а действителна напрегната драма на народното самораз товарване от тежестта на търпението и илюзията. Така животът е пречупен през своеобразния кристал на един автор, чието мислене е ясно и политически целенасочено. На страниците на творбата е легнало освен неговото емоционално вълнение, освен представата за един свят, но и марксическото разбиране за него. Сюжетът на малките или по-обширни човешки биографии предлага своето посредничество за изясняването на по-голяма и по-широка авторова идея.

□ □ □

Една чиста, силна и вълнуваща моминска любов, описана проникновено, с цялата й красота и тънкост на чувството, разцъфтява на фона на предвоенните събития и на политическите борби. Въпреки несгодите животът си тече със своите „вечни“ изисквания: младост, вълнения на сърцето, борба на усложнени човешки чувства. И това е вече другата, „извънвременната“ тема на романа.

Художествената сила на творбата идва тъкмо от националния облик на героинята и от майсторската портретна живопис, незасенчена и неубита от философско-политическата концепция. Художественият инстинкт тласка автора към все по-голямо задълбочаване в света на героинята му. Той вижда личността на Станка с интимния й живот, вижда я в рамките на семейно-битовите радости и болки, с простите й, обикновени, но поетични човешки изживявания. С любов и вещина е изписан потретът й. Нов образ е влязъл в живата галерия на Караславовите женски характери. Одухотворена, нравствено красива, Станка е изпълнена с жажда за живот. Тя прелива от преданост към любимия и от страстна воля за щастие. Моминското сърце вкусва първите радости на любовта без кокетство и без женска лукавщина. Свежо и чисто е това сърце, отдадено цялостно на чувствата си. И животът жестоко го наранява — Станкината обич е една фатална несполука. Тя избира банален, сглобен от посредственост, непостоянен човек и не стига до онзи, другия свят на огромното щастие, света, за който мечтае.

С четката на възрожденския художник авторът е изписал физическите черти на героинята — ясно чело, сдържано целомъдрено лице, изразило силния вътрешен стремеж към жи-

вот. Колко тъжна и фиктивна е тази тщеславна мисъл на Станка да се откъсне от заробващия, от убиващия я селски свят. Героинята е национален тип, събрал в себе си благородните качества на жената из народа и страданията й. Много поезия има в този характер, напомнящ ни образи от голямата ни класика — търпеливите женски характери от произведенията на Влайков и Елин Пелин. Тя обаче е и героиня на онзи нов живот, който никне у нас с войните и след войните. Тя изстрадва своята правда, открива истината за социалното си битие, разбира тайните причини за покрусата на идиличната, чистата и светла като изворна вода моминска обич.

Там, където се описват вълненията на Станка, изпъква естествено и битовата рамка. Светлият, непокварен образ, изваян убедително, сякаш носи в себе си непреднамерено цялата атмосфера на роден дом, на селски бит, на народни навици и чувства.

С вглъбен психологизъм изследва авторът вътрешния мир на Тъкачев, оригинален характер, който противостои на Станка. Такъв образ почти не сме срещали в литературата ни, като изключим някои набелязани негови черти у Кирков. Тъкачев е социалдемократ, „широк социалист" след разцеплението на партията от 1903 г. Попаднал в суровите условия на селото, той проявява своеобразно „народничество" — наивното народничество на „учител" и „идеалист", който вярва, че ще прероди масите с просветни сказки. Въпреки младостта и наивността си той остава привърженик на патриотарството и шовинизма, съчувственик на немския империализъм, злобен враг на тесните социалисти и на народа.

С тази сложна фигура Караславов напипва характерното за нашия живот до и след Първата световна война. В изграждането на образа звучи типичното Караславово майсторство — има моменти, когато съчувствуваме на героя главно за чувствата му към Станка. Той не е само демагог, дошъл на село, за да сее заблуди сред широката маса, той е и наивен ентусиаст, искрен в увлечението си младеж. И затова понякога е и симпатичен. Обречеността му идва от неговото възпитание, от вкорененото у него, от оная социална среда, от която е всмукал още първото си мляко. Затова и Тъкачев възприема и отразява света чрез фикцията. Фикцията, че ще остане верен на Станка. Фикцията, че ще преобрази със сказки селото, фикцията, че ще измени и на практическите традиции на адвокатския род.

У Караславовата проза се вижда прозрачно и обратната страна на онова, което героят е. Той рисува и неговите привле-

кателни черти, и го очертава и с едва уловимо иронично осветление. Поради това и изобличението на Тъкачев не е публицистично, преднамерено дидактично, а е изобличение художествено. Характерът се разкрива пълно: „приятелят“ на народа с идеалистически податки намира постепенно своето място всред върховете на буржоазията.

Караславов внушава представата за света на изобразяваните люде с различни нюанси. Той следи вътрешната сюжетна събитийност, общия поток на историята, същевременно обича да остава насаме със своите герои. Рисува ги освен в напрегнати или спокойни сцени и взаимоотношения, но и като изслушва техните вътрешни реплики и монолози, като надниква в онова, което протича ту ясно, ту полусъзнателно в душата им. Срещата на Тъкачев със Станка завършва с дълъг монолог у героя, в който се избистрят впечатленията му. Той се освобождава от придобитото в града предубеждение за примитивността на селската хубост. Преживява отново светлото чувство, родено от красотата на Станка. Открива каква празнина е имало в сърцето му — дълбока, ненаситна, мъчителна, преди да срещне тази селска хубавица, леко загрубяла от слънцето. Писателят не създава характера, без да изследва грижливо потока на вътрешните му чувства, на мисли, вълнения, надежди, станали едно с неговата личност. Платоническата обич и жажда за физическа близост, стеснителността и добродушието, суетността и егоизмът, стигнал до безчестие, всички тези черти в натурата на Тъкачев се разкриват освен в сцените, но и когато героят остава насаме със себе си, а писателят подслушва неговата реч. Проследил зигзагите на мислите и чувствата му, той долавя отблизо и чудната смесица у интелигента от възвишеност и нищожество.

Личните представи за света на изобразяваните герои се сплитат с „вечното“, по-широкото — динамичния народен живот. Бих казал, историчността не е само в плана на протичащите в национален мащаб събития, а и в онова, което става именно в личния свят на хората. Тъкачев и Станка в отношенията си осветляват издълбоко противоречивостта на обществото. Романът придобива естествен драматизъм въпреки известна камерност в битовите сцени и на места бледото описание на някои от героите.

Когато става дума за личната човешка драма в „Обикновени хора“, не може да не се отбележи и „сценографията“ на сюжета, уплътняването му с битова обстановка, както и сполучливо използуваният в първата книга хубав народен език. Поведе-

нието на Станка е немислимо извън границите на двора, градината, моминската стая. Тази битова обстановка откроява всичко мило и пленително у нея. Семейството на Тошаврови не би оживяло така пълно във въображението ни без вечерната трапеза, без шетнята на стария из двора и без размислите на Кръстьо под сливата. Семейството на Киро и Марина би загубило своята индивидуалност без голямата двуетажна къща, богато наредена. Селяните на Караславов са неотделими от ония плевници, разкривени обори, селски дворове, сред които са израсли, от земята, която работят, от оня колектив, който в кръчмата или на полето обсъжда въпросите на политиката. Дори пейзажът е частица от тях — допълва характерите им и носи нещо от особената домашна красота на битовото и родното.

Само на места в първата книга авторът слиза до случайното, епизодичното, което няма истинска психологическа дълбочина — разговорите, които се водят в кръчмата или в дома на Тошаврови, имащи осведомителен характер, без да личи в тях индивидуалното в психиката на героите.

Диалогът е обикновено жив, подвижен. Ако диалогизираната реч обаче не се изпълваше с прекалено политическо съдържание, биха се запазили повече индивидуални тонове в нея. При монолога авторът е по-близо до човека, той следи по-добре скритите му мисли, даже онова, което е неясно, което само блуждае у него. Този психологизъм и усилието да се съхрани историческата рамка правят голямото повествование сложно единство от инсценирани стълкновения, от диалогизирани спорове и вътрешни реплики, напоени с душевността на човека.

Караславов не обича прекалено изящното изкуство и пищния епитет. Той избягва прекалено богатите с нюанси фрази, няма склонност към бързата, ефектна промяна на интонацията. Кара ни ясно да почувствуваме много белези на съдържанието на една сцена. Този начин на писане на пръв поглед е обикновен и традиционен, но с него авторът постига поетичността без изкуствено „великолепие“, без всичко онова, което постоянно и пресилено подчертава поетичното. В повествованието му сега рядко ще срещнете сравнения, малко са метафорите, а все пак авторът ни въвежда в свят, богат с поезия и със сложна, дисонантна красота. В същност ние сме измамени от похватите на стила в първата част на романа, защото в случая простотата става път към художествеността и истината за човека. На места езикът запазва следите на говора от Тракия. Авторът настойчиво употребява местните собствени имена: То-

шаврови, Пинтови, служи си с диалектни думи или с чуждици от турски произход („припърта", „ошмулкани", „каръците", „ортуми"), но се запазва от увлечения. Сдържан от своето чувство за мярка, той ни откъсва сигурно от неизбродимите дебри на местната реч. Езикът е чист, ясен, бих казал, прозрачен на места като изворна вода. Особено в ония страници, в които се описват душевните вълнения на Станка и пейзажът на селото и околността.

Редки са моментите на приповдигнатост, на външен възторг като онова начало от втората книга на „Обикновени хора", в което се описва завръщането на Пинтата от фронта. Героят е излязъл на полето, в далечината, някъде в дъното на чудната равнина, върху синевата на познатия хоризонт е блеснало кубето на камбанарията. И сърцето на Пинтата се задъхва, зарадвано и разтъжено. Той не може да се нагледа на задрямалото поле, а авторът възклицава заедно с него и засилва приповдигнатостта чрез повторенията:

„Роден край! *Само той* не може да изчезне от съзнанието, *само той* остава заровен в сърцето като жив дъбов въглен, от който пепелчицата на времето и разстоянието изчезва при първия поглед и въгленът започва да пари в гърдите, и пулсът бие по-силно, и кръвта кипи и се вълнува като резняк!" Тук като че ли са се срещнали вълните на две познати интонации — Каравеловата и Елинпелиновата. Каравеловата с умилението и Елинпелиновата с повторението. Анафорите „само *той* не може", „само *той* остава" и това биещо като метроном „и" ни напомнят Елин Пелин: *„Той върви* като блуждаещ пламък. *Той мълчи. Той обикаля* отдалече разкошните театри и душата му се вълнува, и сърцето му неудържимо бие" („Аркашка" на Елин Пелин).

Или: „Но *неговите* пороци, *неговите* недостатъци и човешки слабости знаят всички и на всички е приятно да чуят и да говорят за тях" („Чуждият" на Елин Пелин). Тази фразова конструкция се е запазила като че ли в стила на Караславов, за да зазвучи в леко приповдигнатото оформяване на емоционалното изживяване.

□ □ □

Караславов следи паралелно „вечното" в личното битие и „вечното" в историята на народа. На героите му се струва, че те излизат от своя личен живот, когато се изпълват с ненавист към народните врагове, а в същност се оказват в движението на времето, вдъхновени и насочени от неговата перспектива. Но

и фикцията на личната реакция, и реалността на историческото битие се ръководят от законите на живота.

И сега Караславов използува успешно случайността. Чрез нея животът потича по естественото си течение. Чрез нея авторовата намеса отпада и събитията придобиват нормално своята сложна логика. В „Снаха" Юрталана случайно убива детето в кукурузената нива, случайно снахата научава от сина за това убийство и по-късно случайно го използува срещу стария. В „Обикновени хора" случайностите също помагат да се разгърне обикновеният ход на живота и да се покажат неговата сложност и пълнота. Пристигането на Тъкачев става случайно в Проходец. Случайно той се настанява у Киро и близо до дома на Станка. Случайно възниква връзката им. Но *на места* в „Обикновени хора" интимно-случайното и жизненото са изключени от пространството на романа. Това намалява художествената му пълнозвучност. Появяват се антагонистичните граници между художественост и публицистика, претворяването на сюжета с нехудожествени елементи.

Логиката на Караславов не би имала своето особено значение, ако героите не носеха в себе си нещо от бъдещето. Тук е разликата между нашия автор и всеки друг изобразител от по-старата критическа генерация. При това той не заглушава този зов на бъдещето, а го усилва в естественото движение на живота. Що се касае до случайността, тя създава прехода от историческото към личното битие. На места даже сцените образуват един хомогенен блок с естествеността на лично и историческо. Голямото майсторство на Караславов като психолог проличава, когато остава насаме със своите герои. Писателят леко преминава в онзи тон на психологическа изповед, която носи в себе си цялата душевност на човека. Когато разказва за вълненията на Кръстевица около моминството и задомяването на Станка, той почти говори с нейния език, улучва наивитета на нейната фраза. Усещате как авторът става актьор, който произнася монолога на своя герой, без да се стеснява и без да изпада във фалш. Той превъзмогва ловко и най-трудните моменти. Умее да подготви прехода на героя от едно състояние към друго и не става скучен. Улучва различните вътрешни жестове, долавя нарушението на психологическото равновесие, намира точно онова, което има тежест и значение. Тръгнал подир вътрешния монолог на Кръстевица, той следи как нейната размисъл враства в действия и събития. В речта му се долавят характерните за героинята умалителни интонации и синтактични структури.

„И тя се надяваше, че още през тази зима някой личен момък може и годежари да изпрати. Пък може и от града да се яви някой търговец. И добре, че стана дума с Кръстя за чеиза. Утре, като им тропнат сватовете на портата, няма да има време. Да бяха по-богати, лесно. А сиромасите трябва парцалче по парцалче да събират, трябва всичко от нишката да се подреди, да се изтъче, че и да се ушие...“ Това „и“ е вече съвсем различно от обикновен съюз. То е многозначно емоционално и художествено, като ни пренася изцяло в речевата стихия на героинята и издава тревогата и напрежението на мисълта ѝ. И по-нататък авторът актьор ниже думи, характерни за речевия свят на Кръстевица, слова, с които *тя именно* обвинява или се примирява, издава обичта си или се увлича от растящата си мъка, от неприязънта си към един все застрашаващ я свят. (Впрочем у Кръстевица много характерно са доловени постоянният страх от света и постоянната ѝ тревога — все нещо лошо да не стане, нещо неочаквано и опасно да не се случи: вечната грижа на малкия, на слабия човек.) За поетиката на Караславов е закономерно това преминаване в тона на героя: „Кръстевица знаеше, че не е лесно да задомиш дъщеря. Но сега, когато *ѝ дойде до главата, дето се вика,* тя все повече и повече започваше да мисли и да се тревожи. И разноски много, и очите ти на *четири* трябва да са отворени. *Зер* ще се залакомят по някой чорбаджийски син, а знаеш ли го какъв ще излезе? Момците не са китка да ги помиришеш. Гледаш го — заможен, добър, угледен, а сетне току-виж тръгнал по кривите пътеки и се сплул по кръчмите.“

Караславов не обича ролята на режисьора, който само разполага героите на мизансцената и ги оставя да действуват. Той поема ролята на актьора, на изпълнителя — пародира тяхната реч, налучква сполучливо играта на мислите и чувствата, натурализира със завидна лекота и своята реч в хармония с речта на героите и така по-сигурно ни пренася във вътрешния им свят. Умее да върви и подир чистото, възвишеното, човечното, и подир глупавото, упоритото, пошлото и безсмисленото. И създава от монолога малката вътрешна сцена на душевния конфликт.

Не е пластичен като своя учител Елин Пелин, пред чиито художествени сили се прекланя. Повече е психологичен. И понякога стига до крайност при потъването в мисълта на човека. В първата част от „Обикновени хора“ виждате как се раждат мислите, следите, проблясващото у тях, борбата на вярата с безнадеждността. Така сюжетът се построява не само от

случайната и типична сцена, от събитията, но и от вътрешната реч, проста и непретенциозна, аристично пародирана от автора. Става онова „откриване“ и „закриване“ на човека, в което усещаме истината и функцията на един личен език.

„И все пак колко мило е за майката да дочака и тя дъщеря да задоми! Такъв е светът, така е нареден животът — увличаше се в мислите си Кръстевица, — едно чедо да доведеш, а друго да изведеш. Едно от чужда къща в своята да приемеш, а своето в чужди дом да изпратиш...“ Чувате и фолклорни интонации, словоред, в чийто ритъм има нещо от традиционната условна и типична форма на народното мислене. Караславов рядко прибягва до бързо сменящи се интонации, но тук той е в следите на истинските, на трезво реалните мисли на Кръстевица, а те зазвучават свободно, напевно като в скоропоговорка, като в кратко изречената народна мъдрост или в песента.

Но с всичко това в атмосферата на романа се чувствува български въздух. Приятно ни вълнуват родното, скъпото, присъщото на нашия живот, отразено в произведението. Картините от бита, характерите от народа пробуждат мисли и емоции от детските ни години, спомени за колоритното богатство на родния край. В това отношение още първата книга сочи приемствената връзка с класическото ни наследство. Образът на Станка — тази здрава, жизнена, дълбока със сдържаната пълнота на чувствата си жена — говори за жив интерес към човешката личност, за нова хуманност, за вникване чрез героя в историческата съдба и характера на народа.

□ □ □

Неравенството в „Обикновени хора“ започва, когато конфликтността в епопеята придобива чисто събитийна страна. Ако началната книга ни въвежда въпреки драмата на Станка в още мирния и пасторален свят преди Първата световна война, то втората част не излъчва същото спокойствие. Идилията е нарушена рязко. Върналият се от фронта отпускар Атанас Пинтов се сблъсква с жестокото беззаконие на Радославовата власт в тила. Ограбеният народ, битите селяни, измъчените бедни жени търсят спасение в края на войната и в нещо друго, което достига до тях като далечен ромол, като някаква тайна, която се носи из въздуха — идеята за онова, станало през границата, далеч на север, в Русия, народно освобождение.

Писателят създава поредица от образи на тилови герои:

селския кмет Гроздан Грозев, околийския началник Куминов, адвоката Касаветов и още по-нагоре по бюрократическата стълбица — окръжни управители, секретари на министерства. На фона на изменническите им действия се виждат живата народна болка и наивитетът на прости хорица, изпаднали в отчаяние. Обикновените люде изживяват постепенно слабостта, която ги обсебва, която ги затваря в безпомощността им. Спомняме си как нашата литература е търсила историческото знание и простата житейска истина, за да изведе от тях протеста: „С тебешир и въглен“ на Михалаки Георгиев, „Есенни дни“ и „Кръстопът“ на Антон Страшимиров, „Андрешко“ на Елин Пелин. Как е внушавала идеята и за героиката, и за слабостта на страдащия селянин...

Атанас Пинтов става дезертьор под натиска на преживяното. Неговият здрав разум го води до нетърпимостта му и до резките експлозии на бунтовните му чувства. Пинтов е отчасти паралелен образ на Лепо на Елин Пелин, но е по-силен от него. Той гледа критически на наивните надежди на съселяните си и напипва правилния път: борбата. В неговата личност са събрани традиционни народни добродетели: някакво вътрешно етично величие, една непоколебимост, придобила характера на инстинкт за устойчивост и борба. Тези добродетели го предпазват и от подчинението, и от унижението. Пинтов е вест за онова, което ще стане при Владая, вест за силата, която ще свали мрачната власт на буржоазията. В тази част от епопеята изпъкват променливите реалности. Много сцени са описани не като духовни действия или като романтични търсения на истината, а като поставяне в определена доказателствена ситуация на тиловите герои.

Образът на Станка се появява епизодично. Тя вижда страданието на чичо си, негодува и някакъв още скрит, неясен глас й нашепва за важността на политическата борба. У Станка се появява вярата в пророческото чудо, което ще изведе народа от бедата — социализма. Но тя се държи тук о́ едно локално действие — повече като свидетелка, отколкото като участничка.

Все пак в романа има забележителни сцени: присъствието на Пинтов и срещата му с полския пейзаж и със селото, трогателно описаното лично отмъщение на Хвърлеков срещу кмета Гроздан Грозев. Такива случаи е имало — народният гняв и народната мъка са се изливали и в индивидуални анархистични акции. Караславов не строи характери изобщо, а характери на изобразяваното време, като познава добре тяхната

етична същност. Психологическият му реализъм е отбелязал успех при описване сцената на покушението. Писателят следи отблизо ставащото в душата на Хвърлеков. Той издебва либералските разбойници, но с тях е селянин, нямащ вина, и Хвърлеков се отказва от намисленото. Той броди неспокоен из тъмното пусто село. А след това идва и мъничкият атентат:

„Мрачната и тиха зимна вечер като че се разтресе, всички кучета в съседните дворища и в околните улици скочиха и се хвърлиха като бесни към пътните порти. Уплашени мъже и жени тичаха навън, наметнали по някоя връхна дреха, и се питаха какво е станало. Всички, които пиеха в Кенаревата кръчмарница, се вцепениха, спогледаха се пребледнели и не смееха да надникнат към двора, откъдето дойде страшният трясък.

— Бухалка! — каза само един стар фронтовак."

Тук е вече атмосферата на времето. Запазена е представата за нощната сцена като тъжен, див и мощен вик на народната болка! В тази част са по-малко онези интимни монологични моменти, оная непосредна изповедност, които създават достойнствата на първата книга. Даже езикът не е така жив, лек и богат на нюанси поради приковаността към случката и епизода. Авторът вероятно е почувствувал това. И отново фокусът на камерата се насочва към поезията на домашния живот, любовта, болките и надеждите, всичко онова, в което е личната съдба на хората. Отново сме в семейството на Кръстьо Тошавров. Вдъхновението пак е овладяло писателя при изписването на характерите и при проследяване на тяхната душевност. Той добре познава този свят и не бърза в изобразяването му.

□ □ □

Третата книга отново подсказва особеното психологизуване в Караславовата проза. Разказът започва с развълнуваните размисли на Кръстьо Тошавров. Той ту подхваща нишката, ту я изпуска. Сплитат се мисли и спомени, почти неспоени с външни зрителни впечатления. Тошавров е на двора, някъде под сливичката, или в стаята и все сам със себе си, с тия важни мисли, измъчвали душата му: накъде върви светът, какво става с децата му, какво ново предлага всеки изминат сив ден. Той размисля, размисля и не може да се оправи със себе си. И пак чистият, бистър поток на езика струи в творбата. Като че домашните жанрови картини са свежи островчета, малки оазиси в това широко общо течение на историческия живот:

„Кръстьо обичаше да сяда под голямата джанка до ъгъла на плевнята и разгърден, с разкопчани крачоли, да мисли с часове, усамотен, необезпокояван от никого, като че откъснат и забравен от света.“ Караславов следва неотклонно своето предметно-психологическо изкуство при обрисуване на човека. В часовете на усамотение Кръстьо излиза понякога от сферата на отвлеченото и се сблъсква пряко с действителността. И тогава виждаме селянина, толкова добре познат на автора, с практическото му отношение към живота и най-важното — с отношението му към природата. На северозапад догарят последните отблясъци на залязващото слънце. Те заливат с мекото си зарево големите стари брястове в дворищата. Въздухът е мек и топъл, лястовичките прелитат ниско над дърветата и къщите, плетат красиви зигзаги: „Кръстьо следеше загрижено техния полет. Времето ще се развали — помисли си той. — Трябва камарите да се стегнат, трябва всичко наздраво да се направи.“ Той е селянин, расъл в борба с природата, и не го увлича оная красота, която би развълнувала другиму сърцето. Той усеща характерното на вечерта и времето и върви след практическите си помисли. В тази сцена като че ли сам Караславов е проверил себе си с налучкване силата на вековната инерция, с откриване на естетическата сдържаност у селянина, у когото представата за красота е изместена от практическото предчувствие и от вечните селски грижи. Тук личи и творческата изобретателност, и нещо друго, предимно Караславово — селският му произход, здравият му усет за практицизма в душата на селянина.

Кръстьо Тошавров влиза в нашата литература освен като представител на колебаещия се средняк, който се насочва все по-наляво, но и като нов образ на селска душевност. Грижата у него е вековна. Мъката по утрешната съдба на децата — също. Чувството за характерно-природното е живо — то не остарява. Но то отива на втори план, става излишно при постоянната нравствена и практическа грижа. С жена си Кръстьо е двуединно същество, което все се изкушава да се разполови и не може. Изживени са болките и радостите на младостта — останала е опората един в друг, участието в някаква обща и незавършена работа: дома, Станка, Слав, Петричка, бъдещето. И бъдещето на света.

Ако преди десетилетия българският селянин се е опирал на задругата, то сега Кръстьо Тошавров е съвсем сам. Тази самота го плаши. Тя го кара да търси сила за защита. До неговия двор е къщата на брат му, замогналия се селянин, който

гледа отвисоко на своите роднини и малко ги презира. В дъното на душата си те се мразят — двамата братя. Те са две класи, два светогледа, различна вече кръв. Идва някакъв нов свят на изострени политически борби и Кръстьо не може да се приспособи към него. Авторът отново поема ролята на актьор, който играе героя си, опознава го съвсем отблизо. Душевното състояние на Кръстьо става като че ли предлог за създаване на текущ художествен спектакъл.

Старият селянин се разхожда из двора с някаква непозната и неизразима печал в очите: „Докъде я докарахме! — мислеше си Кръстьо и сърцето му се наливаше с горчивина. — Децата пръхнали по свой път — и да искам, вече не мога да ги спра. а пък от брата си, с когото сме се борили за една идея, ще се вардя..."

И по-нататък чувате все тоя вътрешен глас, изплувал на малката сцена на двора:

„А ето че ние с наш Кира не се разбираме вече... Само за пет-шест години войните просто преобърнаха света. Настанаха нови времена, явиха се нови люде. Разделиха се син от баща и баща от син, чужди се сближиха, отчуждиха се свои." В тези страшни и горчиви мисли на Кръстьо Тошавров е психологическият образ на епохата, изплувал в огледалото на една човешка душа. За човека от онова преломно време е било необходимо да мисли, както в живота е необходима сутрешната поява на слънцето. Тошавров мисли. Той мисли за себе си и за близките си, а с това и за времето. Той е като Вълкадин на Йовков, който говори с бога. Миналото — болести, лишения, селски неволи, причинявани от природни стихии, е отстъпило сега пред друга тревога — мъката и неизвестността на идващия ден. Забравени са старите ценности, изтрита е като с ръка традицията, а как да се създадат нови опори, как да се прецени пътят — добър ли е или лош. Образът на Кръстьо Тошавров е като на Станка — те държат в една цялост произведението, уплътняват го психологически, вижда се мощта на историческото движение, към което писателят се насочва.

□ □ □

В многотомния роман на Караславов има нещо от композиционната схема на „Одисеята". Непрекъснато хора пристигат или заминават на далечно странствуване. Идва Тъкачев и изчезва нанякъде в неизвестността. Атанас Пинтов се завръща от фронта и потъва в нелегалния живот на дезертьора.

Вукрил заминава на война и се завръща от пленничество. Други от героите стават нелегални и се прехвърлят в друг, непознат за тях свят. Затова в повествованието са чести ония чудни и впечатлителни моменти, които идват при срещата отново с родните места — било с къра и любимата околност, било с родния дом. Има даже и сцени на непознаване, както е ставало това с древния скиталец на Омир при завръщането му в Итака. Разбира се, Вукрил не е воден от боговете в своите изпитания, но непознаването като похват е все същото:

„Вукрил пое дълбоко дъх и очите му се наляха. Той посегна към детето, но то се отметна рязко и неприятно настрана и се вкопчи в рамото на майка си."

В епопеята на Караславов има моменти и на ново опознаване на природата — то става със смяната на сезоните, с тихото или бурно изтичане на живота с нея. Някои картини са направо забележителни:

„Откъм реката подухваше ветрец, по стъклата равномерно и леко чаткаше суграшица. Небето беше се снижило и бе прихлупило далечния, невидим, мъртъв кър. Никъде не се мяркаше здрачец, всичко наоколо беше мрачно и страшно, като че целият свят се проваляше в бездънно ледена яма. Диханието на земята, онова дихание, което напомняше, че живееш и чакаш светлина и глъчка, беше секнало." В този пейзаж, в който бучи потокът на зимата, се врязва викът на дивите патици, стонът на заблудените сиротни птици, който още от детски години ни е навявал тъга. Във всичко това е и физическото откриване на света от Тошавровци.

Понякога опознаването на природата става чрез причудливи, но реални асоциации. Илков пътува с каруца, за Проходец: „Валеше ситен, мек, пръхкав сняг и този сняг, кой знае защо, му напомняше за хинин." Пътуването през пространството става пътуване през времето. Идва нещо от времето, което е протекло, за да промени представата за пейзажа, бита, обстановката. Тези моменти на изненадваща асоциативност са краткотрайни, но те внасят своя художествен ритъм в събитийността.

Авторът обича фактичната точност. Решил да проследи историческата еволюция на народа ни, той става подвластен на притегателната сила на фактите. Отбелязва точно: „На 24 декември 1919 година трябваше да се открие Народното събрание." Или: „Но на 26 декември 1919 година, вместо да се успокоят след преживените тревоги, чиновниците и работниците се разроиха. На 28 декември по стените и тарабите на целия

град и най-вече около гарата и пощата бяха залепени големи афиши..." Става дума за железничарската стачка. Но срещу тая документална насиленост стои поетическото описание на деня на стачката: „Денят беше хладен, ясен и сух. Бледата синевина на небето приличаше на далечно призрачно изпарение. Само на изток беше легнал тежък сив облак с белезникави основи, които се сливаха с хоризонта и с розови очертания по върховете. Хилавото слънце нямаше сили да се измъкне от тази оловна грамада и поради това, макар небето да беше чисто, късното утро беше навъсено и тъжно." В срещата на фактичността със свободното поетично изображение, с „фикцията" на въображението има нещо много характерно за епоса. Така е било винаги в цялата епическа поезия. В нея фактите са били възпявани, а свободната художническа фантазия и поетическият инстинкт са създавали и нещо различно от тях, стоящо над тях, водещо ни освен към историческото, но и към конкретно естетическото изживяване на събитията. Така е било още в древния епос на Омир, в Словото за Игоровия полк. И в картината от цитирания откъс има нещо от неизбежната жанрова стихия на епическото изображение. Свободно поетическото се е срещало с фактите, сблъсквало се е с тях, за да ни даде своята по-земна и по-конкретна художествена истина.

□ □ □

Караславов проследява фазите на проникването на освободителната комунистическа идея у народа, еволюцията на историческото движение. Първоначално съзрява недоволството, (войната), след това се ражда организираността, утвърждава се ленинският революционен принцип (подготовката на въстанието). Авторът иска да бъде изобразител на града. Историята на рисуваното време не е само история на селото. Писателят ни въвежда и в тютюневите складове и следи борбата там. Злото е било и под техните високи сводове, сред тютюневия прах, било е и в кабинетите на тютюнотърговците.

Простият разум на излезли от низините бедняци е трябвало да проумява голямата загадка на историята. Да долавя онова над него, което се отнася освен до личната му участ, но и до бъдещето на неговата класа. Става изравняване на мислите на интелигента Илков и на Въкрил, простия селски работник. Природната му добросъвестност и разумност го срещат с идеала. Никой не е развивал така духовните сили на обикновените хора — нито великите мъдреци на Изтока, нито древногръцките философи, нито даже нашите предосвобожденски ре-

волюционери, — както нашата комунистическа идея. Илков загива, но Вькрил ще го носи в спомена си през битките и изпитанията.

Караславов е възсъздавал и съсловната психология на времето, той се вслушва и в нотите на колебание. Ето го довчерашния селянин, сега земеделски околийски началник, безпомощен пред съвестта си: „В душата му беше чоглаво, противно, якага пак започна да го стяга и той пъхна два пръста отпред и започна да я дърпа. Сега той не мислеше вече за тютюноработническата стачка, сега в главата му се въртяха страхове от новата стачка, стачката на железничари и пощенци, за която Киро загатна."

Документалността на романа се преплита със свободното художествено изображение. Понякога тази документалност ни потиска, а свободното възсъздаване на човешкия живот ни увлича, но в това са и сложните естетически дисонанси на такова епическо изображение, което се разгръща нашироко.

Своята творба — цикъл от романи — авторът начева с преживяванията на Станка. И както и да се разширява повествованието, то се завърта все около една ос, около един централен характер — Станка. Личността ѝ, събрала всичко онова хубаво, което носи българката — сърдечност, топлота, упорство, енергия, смелост, започва да се проявява с убеждението си. Идва и онзи страх, който произтича от заплашващата семейството ѝ неизвестност. Станка става авторова мярка за света. Когато я рисува, отпадат отегчителните подробности, светът се разтваря ведро, изчезват от сюжета и леките технически трикове на събитийността. Струва ви се, че още в женските образи на Ботев е имало нещо от Станкините черти. Тя не изоставя дома си, не тръгва като някогашните воеводки по планинските пътеки, не загива като Рада в пламъците на въстанието. Тя разцъфтява в светлия и съкровен домашен живот, тя е пазителка на домашното огнище. Нейните вълнения произтичат от обичта ѝ към него и обхващат цялото ѝ същество. Но един идеализъм, една необикновена мечта отнасят духа ѝ напред в примамливото бъдеще, в което вярва мъжът ѝ.

Впрочем тук най-вече изпъква тезата на Караславов. Той става довереник на чистите, на вдъхновените от революционната си преданост. Станка, съпруга и майка, разбира накъде водят пътищата на Вькрил и го успокоява, когато е „разнищен от умора", „вкиснат", нервен и ядосан. Тя го грее с човешката си топлота, със светлото домашно огънче. Струва ѝ се че открива у него нещо ново и непознато, което останалите не мо-

гат да разберат, а тя едничка го знае. И това я изпълва с гордост, придава лекота на нейните движения, увереност на мисълта ѝ. В това намиране на тайната на Станка е умното прозрение на Караславов в новия женски характер, създаден от борбата и революцията.

Паралелно текат превратът на 9 юни подготовката на въстанието и материнството на Станка, раждането на детето, светлите чувства на обичащата жена. Третият син на Станка и Вькрил се ражда на 9 юни. Това е символично. Караславов е подсказал тревогата и очакването на нещо значително и незавършено в един великолепен пейзаж: „В сумрачната далечина, там, където равнината се сливаше с небето, избиваше ярката и гъста руменина на утрото. На север, на изток и нагоре тази руменина незабелязано изчезваше в нежно, леко оранжево сияние... Исполински дъб, изправен като закрилник на необгледаната равнина, открояваше могъщата си снага в пожара на изгрева. Точно във върха на неговата корона щеше след малко да се покаже слънцето." Пейзажът обхваща цялото — простора, небето, всичко онова, което е неизгледен дом на селянина. Златоогнените потоци на слънцето заливат една изстрадала земя, чиято съдба отново и отново се решава. И ето — потичат събитията на задържаното и ускореното движение на въстанието, нелегалните изживявания на Вькрил, страданието му, че не е направено необходимото. Отново, описвайки живота на Вькрил и Станка, авторът намира мястото на любовта, на домашния свят, на динамиката на историята в бурната ни народна драма. И продължава да търси и досътворява жанровата форма на произведението си като широко замислена епопея, в която са еднакво важни човекът с душевната и битовата му характерност и философията на историята ни, събитийната значимост на миналото. Като истински романист той се стреми да ни откъсне от привичното възприемане на историята, въвеждайки ни в човешкия свят или, иначе казано, в психологическата мотивировка на станалото. Държи ни на границата между истинска и мнима свобода — между онова, което е от социален, и онова, което е от интимно-човешки характер. Това обяснява и технологията на романа, прехода от една епичност, събитийната, към друга — психологическата и етичната.

□ □ □

Георги Караславов е полемичен писател. Както и да го увличат характери от народа, силни страсти, могъща воля, чер-

пеща сили от дълга, той всякога заостря борбата си в определена посока. Такъв е и в своята драматургия. И в нея се повтарят много от социалните конфликти, които срещаме в прозата му. Един дух на непримиримост държи перото. Един художник с могъщ граждански патос създава драматургия, чрез която се бори с пороците на епохата. Повечето от героите му са пак обикновени хора из народа. Авторът ги извежда на сцената с полемична страст, утвърждава техните добродетели. Нерядко до слуха ни достигат ударите на бича, който отеква върху гърбовете на насилници, на юрталановци. Драмата се строи целенасочено. Сценичната реч на Караславов е проста и смислена, гальовна и напрегната, изпълнена с реално психическо съдържание. Авторът е влюбен в речта на народа и в драмите си чрез диалога я прави действено въплъщение на истинския живот.

Като драматург Караславов се появи, когато българската драма възхождаше след Девети септември. Този негин разцвет вървеше паралелно с разцвета на българския театър. Доскорошното представяне на драматургията ни с битови сюжети — Йовков и Рачо Стоянов, със сатирично-комедийни изображения — Стефан Костов, трябваше да отстъпи пред нови задачи, пред нови умствени състояния, изискващи и ново отношение към драмата. Тя трябваше като поезията и белетристиката да израства из нова съвременна оценка на живота, да бъде живото му огледало. Караславов наред с още неколцина пое тази голяма задача: да помогне на изостаналата съвременна драма, а с това и на българския театър, който искаше да пробужда мисли, да участвува дейно в общия културен процес.

Първата поява на Караславови творби на сцената стана с драматизацията на романа му „Снаха". Темпераментно и вдъхновено заговори миналото в превъплъщенията на най-добрите ни актьори. Зрителите можеха да преценят Юрталана вече като сценичен образ — чрез средствата на едно синтетично изкуство, което улеснява нашето въображение и разпалва попреки инвенции за реалността.

Успехът на „Снаха" на сцената насърчи писателя и той даде на нашия театър и нови драматизации: „Татул" и „Танго". Живото актьорско творчество оживи на сцената Марьола от „Татул", прокурора Йоргов от „Танго". Едно автономно изкуство — сценичното — служеше сега за изобразяване на български характери, на български бит, на исторически социални конфликти.

В драматургичното си творчество Караславов не се задо-

воли с миналото — „Снаха", „Татул", „Танго". Той изведе на сцената и съвременни класови битки, изобличи остроумно в полемическа комедийна форма актуални пороци на обществото. Превърна умело сцената в трибуна за спор по моралните проблеми на времето. Така театърът на Караславов е възпитателен и действен, макар и с неравни постижения. Бих подчертал драмите му „Габерови", „Глас народен", „Камък в блатото", „Ленин влезе в нашия дом".

Обикновено в драмите на Караславов големите стълкновения се изграждат чрез серия домашни епизоди, чрез дребни неразбории, в които се сблъскват ограниченият семеен кръгозор и голямата политика. Драматичните ситуации са изпълнени с битови подробности, зад които се открояват духът на пробудения селянин и перспективата на историята. Това прави Караславовата драматургия едновременно битова и гражданска, поела в себе си проблемите на историческото време. Писателят е всякога взискателен към себе си относно тази значимост на драматургичния сюжет. Той създава национален репертоар с двойнствена стойност: като художествено въплъщение на национална психика и като познание за гражданско-историческия живот, за протекли или сега протичащи обществени събития. От това двуединно значение на драматургичното си творчество Караславов не отстъпва и тук е достойното му дело като драматург и комедиограф.

Драмите му догонват прозата освен със сюжета, но и с пластичното представяне на героите. В ремарките авторът описва подробно облеклото на излизащите на сцената, той създава своя жива драмопис и с картинното изображение на действието и обстановката. Разгърнем ли напечатаните му пиеси, ще срещнем много бележки, които уточняват и обстановката, и външния вид на героите, тъй като писателят иска да е документиран, да обозначи изчерпателно форми и променливост.

„Влиза Марина. Тя е облечена в тъмна пола и тъмна блуза от домашна памучна тъкан. Главата ѝ е завита в черна кърпа. Обута е със старомодни пантофи с ниски токове."

Етнографски точно е описано облеклото и на другите герои:

„Влиза Иван Геренлиев. Той е облечен със сив костюм от домашна памучна тъкан. Обут е със сини гуменки. Без шапка. В лявата ръка държи стара остъргана чанта."

Да, нашите етнографи биха могли по тия данни на Караславов да си съставят представа за облеклото у нас преди двадесет години.

Въображението на прозаика е наложило на драматурга тази точност, то не му позволява да оперира само с духовни величини, да изобразява само характери. Прозаикът се издава и когато в драмата започва някакво физическо действие. „Навън се чуват стъпки и препирня. Дядо Момчил се извръща и поглежда през прозорчето. Влизат Петър и Васил, те до такава степен са разсърдени за нещо, че не поздравяват."

Драматург и сцена са намерили общ език, съобразен с епическия талант на автора. При драматизирането на „Танго" Караславов е въвел даже герой разказвач. Той създава живото лице на театъра, води мисълта ни, осветлява събитията, като съпоставя миналото със съвременността, изобщо изпълнява онази сложна задача, която поема в прозата авторът разказвач. Този говорител разказва за тихата нощ навън: децата спят щастливо, влюбените сънуват изпълнени сърдечните си желания. Но имало е и други нощи — мрачни, зловещи, кошмарни. Ето, вижте ги... Този похват създава композиционно разнообразие, оригиналност в постройката на пиесата.

Все пак, както и да е повлияла прозата върху драматургичната техника, Караславов е автор със силна сценична инвенция. Той разбира синтетичността на театралното изкуство, механизма на сценичността. Той добре знае, че авторът трябва не само да говори, но и да действува. И създава подходящи за това ситуации, промени в психологическата обстановка, сложност и раздвоение на позициите при всяка сцена. Чужди са му зрелищните ефекти, но затова пък е вещ психолог, който тачи ускорената сценична конфликтност. В „Габерови" всеки от героите е със своя позиция и с участието си усилва експресивността на сценичното действие. За разлика от свободата в прозата в драмата действува друга свобода — на волеизявата при драматичното изискване за подчиняване на обстоятелствата. У Караславов тази закономерност е осъзната и се реализира в композицията. Няма отклоняващи действия, сценичното движение е целенасочено. В „Габерови" раздвоението преминава през едно семейство. В роднинската среда се откриват свои и чужди. Родът се е разцепил — едни подкрепят новото в живота, а други му пречат. При тази драматургична обстановка се сменят фазите на сценичната борба.

Караславов показва интерес към интригата, даже към механизма на криминалната интрига, когато търси накъде и срещу кого ще се насочи „следствието". Това личи особено в комедиите му. Неговото комедиографско изкуство е живо. Той представя действителността като арена. Води се жизнерадостна

борба, борба на новото със старото, на отмиращото и егоистичното с човешкото. Персонажът на комедията „Камък в блатото“ се разпада на симпатични и на несимпатични герои при една външно занимателна композиция. Има хора, които с воля и упорство движат живота, и хора, овладени от сметки, застанали срещу пътя на новото общество. Писателят има и комедии с изцяло отрицателен персонаж — „Език мой — враг мой“. Комедията му е изпълнена с весели анекдоти. Но през комичната ситуация прозират възвишеното и идеалното. Техниката на комедиографа е сигурна. Той строи с икономия на средства, с кратки реплики, които характеризират персонажа и държат вниманието в определена посока.

Комедията на Караславов започва обикновено със статично положение. Председателят на кооперативното стопанство Илия Савин („Камък в блатото“) очаква гостенин. Перспективата Савин да властвува в селото изглежда сигурна и занапред. Но авторът изважда скоро героя от илюзиите му. Секретарят Младенов е свален от поста си, в селото са дошли нови хора — синът на Илия Савин, принципен комунист, негов роднина журналист. Статичната обстановка изчезва, задвижват се нови отношения. В този преход от статичност към динамика, с прехвърляне на отговорността е достойнството на комедията. В сгъстена сценична игра се създават нови психологически ситуации. Езикът на персонажа има и практическо, типизиращо, и функционално, насочващо значение. Той не информира, а действува — като език на борбата, на съпротивата, на вътрешната реакция. Този жив език преобразява фактичността в художествено изобразяване и създава характерите.

Караславов въвежда обществената среда като решаваща сила, deus ex machina. Губернаторът Илия Савин, оплел се в нечестни сделки, е доведен до поражение от обществото. Върху аналогични принципи е построена и комедията „Език мой — враг мой“. В нея за разлика от „Камък в блатото“ целият персонаж е съставен от бивши хора, увлекли се в печалбарство. Но извън тях стои една действителност, която задържа субективните им цели.

Всред драматургичното творчество на Караславов се откроява драмата „Ленин влезе в нашия дом“. Тя има особено историческо пространство. Нейното темпо също е специфично, определено от домашните конфликтни отношения и от раздвижените пружини на историята. Образите на Аврам и Аврамица, на Делев и майка му са изваяни живо. Писателят ни държи в

атмосферата на простонародната реч и си служи с типичния език на интелигенцията — Тодор Лешев. Чрез това вещо пародиране речта на различни съсловия се създава и действеният език на творбата.

Любопитно е да се отбележи, че ако „Снаха", „Татул" и „Танго" са преки драматизации на прозаични творби, то „Ленин влезе в нашия дом" напомня по сюжет, персонаж и езикова атмосфера „Обикновени хора". Разбира се, има произведения, сближени само от общото в изобразяваното време. Но съзнанието на героите, подчинено на автоматизма на историческата действителност, извиква представи за близки по семантика и по форма сюжетни съдържания.

□ □ □

Нашата мисъл бе в непрекъснато движение — вървяхме от книга на книга, за да обхванем творчеството на писателя. Но то е незавършено и тепърва ще очакваме още и още творби. Караславов проряза своята бразда в едно напрегнато време, време, през което се водеха борби за събаряне на капитализма, и по-късно, когато се слагаха вече основни камъни на сградата на новото общество. При тази историческа променливост той изучава нашия национален характер, като не само открива специфичните му черти, но го извежда на места и до общочовешка значимост. Творчеството му, широко табло на народния живот, има свой постоянен „топлинен център" — любовта към онези, които правеха историята.

Трудно е да се обхване целокупното дело на този плодовит автор, уловил в своите мрежи живота на две епохи. За всеки дял от това творчество е нужна отделна преценка: неизбройимо число статии, литературни изследвания, произведения за деца, значителна мемоаристика. Главната му заслуга, разбира се, е в онзи превратен, който извърши в нашата проза, като създаде нова школа в нея. Рядко трудолюбив и дисциплиниран, той внушава респект и със своята творческа издръжливост. И сега той допринася за раздухване пламъка на трезвата истина и за изпепеляване дрипите на илюзиите. Възхищава ни народността на му простота. Тя грее в книги като „На пост", в изображения като „Татул", „Снаха", „Танго", в истините за българския свят в исторически платна като „Обикновени хора", в полемичното му художествено мислене, въплътено в драмите му „Камък в блатото", „Ленин влезе в нашия дом". С поглед, отправен винаги към бъдещето, Караславов търси значителното

в човешките изживявания и с никое свое произведение не е неутрален. Затова е допринасял за очертаване пътя и на много млади белетристи. Бил е авторитет за писатели като Павел Вежинов и Андрей Гуляшки, Камен Калчев и Богомил Райнов особено през втората половина на 30-те години. Както и да се придвижва напред нашата най-нова литература, той стои в нея с голямото си дело. Пък и не е от авторите, които са се изчерпали и вече оставят перото....

ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

Когато се вгледаме в портрета му, в това умъдрено, спокойно лице, замрежено от бръчки, мисълта ни тръгва неволно към миналото, по ония извилисти пътеки, по които творецът се е възмогнал до народното признание. Неговият творчески път някак странно напомня типични явления от голямата световна литература.

От края на второто десетилетие на нашия век начева едно знаменателно литературно преображение. Видни писатели, свикнали с литературното верую на символизма, парнасизма и индивидуализма, се разколебават, отричат предишните си възгледи, разкъсват постепенно мрежите на обхваналата ги идейна и естетическа мъгла. Те слизат от облаците, изоставят миражните си блянове, почувствували действителността. Те са привлечени от тревогите на хората, от проблемите на противящия жесток ден. С този скок от света на мечтата в света на реалността те се активизират. У тях пулсира неспокойна мисъл, протестираща срещу грубостта, срещу несъвършенството на обществото.

Като образец на това сложно духовно преустрояване могат да се посочат Анатол Франс, Анри Барбюс, Теодор Драйзър. Тези писатели още в началото на века предусещат приближаването на буря, долавят неспокоен тътен, който идва от бъдещето. Временно увлечени от примамливите дрезгавини на субективизма, идеализма и декадентските настроения, те са обладани от копнеж по истината и реалността. И творчеството им, подклаждано от живота, става израз на настъпилия прелом в художническото им световиждане. Те се придвижват смело към работническата класа и придобиват осанката на големи представители на хуманизма на културното човечество. Това преоценяване на ценностите се забелязва и у нас с известно закъснение и при други, вече характерни за нас исторически обстоятелства. Войните и революционният подем на работничес-

ката класа извършиха подготовката за преоценката на ценностите. От света на миражите и „заблудените слънца“ Гео Милев се озова с рязък завой сред трезвата и сурова действителност. От предишните блянове и молитви на символизма се отказа Христо Ясенов, призован към нова активност от борбите на работническата класа. Макар по-бавно, с продължителни колебания и лъкатушения мина през моста към брега на новото и Людмил Стоянов. Един стар свят се руши. И довчерашните изразители на неговия мироглед го напускат. Една нова действителност се ражда. И тя печели привърженици дори сред верните служители на миналото. Те се освобождават от угнетителната си самотност и намират удовлетворение на своите блянове в борбата за напредъка на човечеството.

Взрем ли се в личността на Людмил Стоянов през 20-те години, то тя ще ни напомни посочените западни майстори на културата в началния стадий на настъпилото брожение. Писателят под въздействието на обществените сътресения е обладан от една търсеща мисъл, от жаждата да познае истината, да стъпи на земята, да заживее непосредно с действителността. Всеки положителен проблясък у него става възможен след дълбока борба, след мъчително преодоляване на себе си. Много от онова, което е събирано грижливо из съкровищницата на културата, сега не пропада даром. Но то е и своеобразно отречено и претворено. То служи на писателя, като държи нащрек мисълта му за голямото и значителното. Все пак с преоценката на ценностите се разместват и пластовете на съзнанието. На мястото на старите, овехтели гледища на символизма и неоромантизма идват вярата и упованието в реализма. На мястото на Брюсов, на Оскар Уайлд и френските парнасисти — титаните реалисти на XIX в. Така лъжливото се заменя с истинското, илюзорното — с действителното. И то без да се загубват и духовните дарове на довчерашното. Под влиянието на големите събития — Първата световна война, Октомврийската революция, Септемврийското въстание, борбите на работническата класа у нас и в чужбина — изправя ръст писателят художник, страстен апологет на културата, носител на съвременни прогресивни идеали. Той не отрича вече нихилистично традицията, а търси да вникне в истините, които са прозрели демократични писатели от миналото. С литературното си творчество и с публицистиката си той обединява своя глас в защита на културата с гласа на видни писатели хуманисти, като Ромен Ролан, Алексей Толстой, Луи Арагон, Пабло Неруда. И трябва да се отбележи, че тъкмо проблемите на времето, които създават

Людмил Стоянов като писател хуманист и реалист, борец за тържеството на разума, на социализма, стават основна тема в творчеството му. Писателят прозира до дъно задачата си да разчисти сметката със старото, да се пребори с миналото и да вложи своята дан в съвременността. От това идейно прозрение възникват и новите черти на творчеството му.

Широката хуманитарна основа на неговия мироглед го тласка към голямата цел на епохата — защитата на културните ценности, сътворени в миналото. За да отреагира отровата на декаданса, той заговори за завещаното от разума на човечеството — правдивото, реалистично изкуство на големите майстори на културата. Идеята за запазване на огъня, запален от голямата култура, е равнозначна на зачитане на човешкото.

В произведенията и статиите на Людмил Стоянов, особено през 30-те години, нахлу влиянието на мощната мисъл на Горки, освежителният полъх на съветската литература. Действеният хуманизъм става основно начало в светоусещането на писателя. И това се отрази върху съдържанието и стила на творчеството му. Той подложи на преоценка не само културата, която бе усвоил, а и себе си, своята личност като човек. Пред него изникна проблемът за съмнителните добродетели на буржоазното общество, за подозрителната „ценност" на човека, възпитаван в морала на егоизма, измамата и лъжата. Едно напрегнато, приповдигнато чувство, една търсеща аналитична мисъл — ето вече вътрешните съдържателни белези в художествения стил на Людмил Стоянов. Характерно за лирическия герой в стихотворенията и за героя на епическите му творби е острото стълкновение с действителността.

Това, което поетът писа още през 1925 г., стана непресекваща драма за персонажа от литературните му творби:

> Не, не искам подеми безплодни
> и скиталчество в мъртви страни:
> тъй съм морен от вас, презподни
> с лилав здрач и жълти луни...

И човекът от стихосбирката „Земен живот", и човекът от повестта „Холера", и героите от останалите произведения на Людмил Стоянов се изявяват с дела, които отричат миналото и социалната несъстоятелност на съвременността.

През 30-те години Людмил Стоянов е вече един от войните на партията, един от творците на социалистическо-реалистическата литература, писател хуманист, насочен изцяло към живота. А след народното освобождение от фашизма и капита-

лизма той е измежду мъдрите водачи на нашата литература, измежду бдителните борци за мир, за напредък, за тържеството на социалистическата правда. Срещаме го навсякъде, където се решават големите въпроси на съвременността, на културата, на литературния живот. Людмил Стоянов, изминал сложен и труден възходящ път, е в последното си превъплъщение като писател, отдал всичко ценно на народа си и заслужил признание.

Но каква е, погледната по-отблизо, неговата литературна съдба?

□ □ □

Людмил Стоянов навлезе в литературата в началото на века — години сложни и противоречиви. През тия години под влиянието на идейния упадък у нас получи краткотраен превес индивидуализмът. От Запад на вълни нахлуват в превод „модерни" автори, които носят в творбите си умора и внушават идеята за трагичната безизходност на човешкото битие. Идейно нестабилният млад човек, дошъл в столицата с твърдото, безкомпромисно решение да овладее висотите на културата, да получи „златната ябълка" на признанието, попада под тия влияния. В стремежа си да овладее едно изкуство „ново", „съвършено", издигнато над тревогите и воплите на „битовата" действителност, той се явява от 1915 г. като твърд и безкомпромисен представител на символизма, литературно течение, отречено дори от противника на Вазовата реалистична традиция — П. П. Славейков.

Първите привърженици на символизма от младата литературна генерация са люде, излезли от бедната, материално неосигурена интелигенция. С младежки патос, с искрена вяра в обновителната мисия на едно ново творчество, което иска да отрече традицията, те се увличат след фалшивите миражи на модернизма. Тези млади хора са недоволни, те изпитват болка, гнети ги непресекваща тъга при допира с живота, с враждебната на изкуството действителност. Нерядко като дребни чиновници те са жертва на немотията, на постоянното безпаричие и на глада. Но неприласкани от живота, непоканени на житейския пир от „боговете на изобилието", те носят в себе си една вътрешна гордост, едно самочувствие: те са аристократи на духа, макар и сред общество, равнодушно към тях, избраниците. Те празнуват своето вътрешно тържество над посредствеността — и то с изтънчената си любов към красотата и с обричането си на висш духовен свят. С поетични бляно-

ве всред сурово всекидневие живеят Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Христо Ясенов, Теодор Траянов. В тая среда се движи и Людмил Стоянов. Той също споделя съдбата на бездомния, на материално неосигурения естет-„аристократ", който съществува с дребни преводи и с вечно скитане по редакции и издателства. Може би с тази малка разлика само, че той не принадлежи на литературната бохема така, както Димчо Дебелянов например, и че в него малко по-иначе се проецират действителността и литературните идеи, внушавани с влиянието на постигнатото другаде.

Тези писатели са далеч от дълбоките и трескави политически сътресения в нашия живот. Действителността се отразява само косвено в лириката им — тя прозвучава в нея като някакъв далечен резонанс. В поезията на Димчо Дебелянов се усеща най-силно трагедията на личността, угнетявана от живота, копнееща за освобождение, за празника на своето духовно тържество. У него страстните вопли на човека от онова време звучат най-трагично с болката по неудовлетворен блян.

В лириката на останалите и в поезията на Людмил Стоянов специално от онези години се долавя сравнително по-малка тъга от лична несполука и един тежък живот. По-слабо е в нея елегичното чувство на вражда и на протест срещу вълчите закони на живота, наложили се като предопределение на личността. Той като че ли намира повече сили да се издигне над „обикновеното" си трагично битие и да живее с бляновете и богатството на една фантазия, увлечена по идеите и стилните форми на символистичното изкуство. В мотивите на лириката му откриваме противоречие между блян и действителност, но не изявено така категорично, както в поезията на Дебелянов. Верую то на Людмил Стоянов от този период е разкрито твърде красноречиво през 1914 г. в предговора към стихосбирката „Видения на кръстопът". „Всяко поетическо произведение — се казва там — е съвършено безполезно. Особено безполезно е то, когато е близо до обикновения бит. Тогава не заслужава сянка от внимание." И по-нататък: „Призракът на морала и истуканът на истината нямат място в изкуството, което живее само за себе си." Тези са новите идеи, утвърждавани със скрижалите на символизма. Тези са илюзиите на „красивото" и „чистото" изкуство, чието съвършенство се мери с отдалечаването от преживяванията на живите хора, на така наречените „посредствени души". Писателят, както признава сам Людмил Стоянов в посочения предговор, не преследва обикновената поетическа искреност на чувствата, а гони една друга искре-

ност — искреност, която се корени само в чара на изящното, искреност на съвършеното и цизелирано изкуство. Той се старае да доведе езика си до възможната висота, за да изрази „сложността и твърде отвлечената същност на темите". Негов учител не е земята, не е дори човешкото сърце, а „звездното небе", т. е. някакъв надземен, нереален, призрачен свят на мисълта, трудно уловим понякога и за самия творец.

Конфликтът с действителността съществува реално в биографията на поета. Този конфликт преминава през всекидневието му, често неосигурено. Но житейски отгласи рядко достигат до творчеството на поета. В съвършен, майсторски изработен, строг и стилизиран стих, поразяващ дори със своята строга стройност и отмереност, е заключена обикновено някаква неясна мисъл, някаква неуловима емоция, някакво неназовимо, неопределено в конкретната си реалност човешко състояние. Повече от стихотворенията са съвършено хладни. Те са спокойни нанизи от образи, далечни отблясъци от живи впечатления. В тях се долавят следи от поетически психологизъм, черти от идеалистически мироглед. На места избива на повърхността невяра в света, която е по-скоро поза, усвоено състояние, отколкото живо чувство за конкретен жизнен подтекст. Такива бяха модните настроения, изразяващи и трагизма, и индивидуалистичната себичност на символизма.

Понякога тия произволно субективистични и неясни идеи-размисли се разчупват под напора на едно живо и реално усещане за света. В стиха нахлува горещата струйка на живота, в образите затрептяват очертанията на родния край („Върби", „Прелом"). Ала тоя миг на жизненост е обикновено кратковраен. Погледът отново се откъсва от света, за да се залута нанякъде другаде — след далечното и непостижимото. Сам поетът изповядва вътрешната разпокъсаност на впечатленията, противоречията между реалното чувство за родния пейзаж и отлитането на мисълта в света на непознатото:

Ти зърна как звездите искри сипят,
ала не трепна, не пророни звук.
Да! Твоят сън далеко бе оттук —
и в погледа ти светеше Египет.

Екзотиката — ето една от главните теми на Людмил Стоянов през тоя период, когато чува в душата си „глас на Ибис", „вижда Нил". Екзотичното и непостижимото — ето онова, което е запленило властно въображението на поета и го при-

нуждава да търси красотата някъде „над живота", „отвъд живота". И твърде упорит като личност, твърде категоричен като характер, той не отстъпва от тия си творчески идеи и принципи даже и когато се чувствува сам. На неговата личност е присъщ борческият дух на Ибсеновия Стокман, любим герой на част от българската интелигенция, който е силен, когато е сам. (Тия качества на Людмил Стоянов — да бъде твърд в своята обществена изолираност — ще се проявят твърде положително по-късно.)

Българският символизъм има нееднакви по душевен строй представители. В творчеството на едни прозира по-чувствително и по-силно драмата на човека и това насища поетическите форми с конкретно съдържание. Яворов търси разрешение на философските загадки на живота, на загадките на битието. Неговата мисъл работи, дълбае. Дебелянов ту стене със страстните вопли на измъчената си душа, ту вижда в неудържим полет светли, чисти брегове на спокойствие и мир. Неговата поезия е дълбоко конфликтна — и в чувства, и в образи — и в същото време е вътрешно поразително хармонична. Той е наистина „приневолен", отчаян и примирен, обзет от светъл бунт и копнеж. Дебелянов въвежда в света на символите идеи личното, своята човешка драма.

Людмил Стоянов през тия години е най-спокойният от символистите или по-точно най-успокоеният в жизнените и естетическите си позиции. Него не го докосват и не го вълнуват живите проблеми на действителността. Поезията му е сравнително хладна, отвлечена. И със свойствената си упоритост той „не отстъпва" от принципите на това си творческо „саморазкриване".

Колко земно, конкретно започват някои от стихотворенията:

Когато сключи пръсти нощ беззвездна
и плачат небеса, шуми лесът...

Това са лъчисти, ясни, светли стихове, които притежават поетична сила, за да покоряват. Но авторът не завършва творбите в тоя ясен лиричен строй. Той се отчуждава бързо от земното си впечатление. Мисълта се понася след далечното, недостъпното за обикновеното възприятие, след отвлеченото и непознатото. Нейният лозунг сякаш е:

мечта, разкъсай бронята железна
и литвай като птица в дълъг път!

От земна мъка негли отрешена,
ще зърнеш там виделина нетленна.

Някои от поетите, увлечени след идеите на символизма, остават неизбежно при отвлеченото психологическо възприемане на света. Людмил Стоянов бе предимно майстор на цизелираната, изисканата стихотворна реч. Реалното чувство за пейзажа се бори с абстрактността на идеите, с конкретността на „човешкото състояние". И поетът е неизбежно еднообразен — той се повтаря, макар че пише стихове с нееднакви поетични мотиви и заглавия-теми.

Заслужава да се отбележи, че още в първите си символистични стихотворения Людмил Стоянов е поет на образа, поет на представното поетическо мислене. Или, по-строго казано, той проявява разположеност към художествено съзерцание с помощта на едно въображение, което обхваща понякога плътно нещата. Обикновено емоционално хладен, у него няма склонност към изява на ярки чувства, на силни душевни преживявания, на големи надежди, на изключително напрежение в настроенията. И това се отразява и на лирическия строй на неговата лирика — богата предимно с образи и форми, съвършена в стихотворния начин на израз, ала не така емоционална, не така изпълнена с тревогата на едно преживяване и не така потопяваща в себе си една драма, както например лириката на Дебелянов. Колко пластично-картинни образи, образи, съвсем предметни и точни, ще намерите в поезията му още от ранни години:

Погребален звън денят отглася,
слънчеви лъчи не ще го стоплят!
Зданията вдигат тежки маси,
вятърът повтаря скръбни вопли.

Или:

Безутешните мъгли възлизат;
тътен е под нас и преизподня!
Гарвани се гонят по корниза,
грачат монотонно и безплодно.

Понякога това са образи на полето, на земята, на обраслата с бурен „древна целина". Ето картина-пейзаж, вмъкната в един цикъл от символистични по смисъл и значение стихотворения:

Надалеко в лазура,
разпокъсал мъгли,
безутешната буря
с глух тътнеж превали.

Като отзвук след боя
глъхне сетния гръм
над безмълвна усоя,
над самотния хълм.

И отново щастлива
ведрина ни обля
и пред нас се засмиват
безконечни поля.

Сякаш поетът носи в себе си спомена за много земни, конкретни неща, които оживяват в неговата лирика с предметността на образа. Поетът притежава пластично въображение — при сравнително успокоени чувства. И това се отразява на уталожения ритъм на поезията му. Този ритъм, макар и разнообразен метрически, не познава резки дисонанси, тревожни подеми и понизявания, резки вътрешни преходи от една мярка към друга или оная потаена напрегнатост, която е характерна за други творци. Пламъчето на чувствата не избликва с голяма сила, макар да го усещаме в ритъма на стиха, в пластично-картинния образ. Потаено чувство е заключено в стихотворението „Върби". Ритмично стихът е по-жив — при все че образите съставят предимно канавата на стихотворението:

Крайбрежните върби изпращат своя ден.
И гасне заникът; безименни, безплътни,
полазват сенките на вечер странно-пищна.
Скръбта е призрачна, желанията — смътни...

Творбата се разгръща някак си просто, вътрешно симетрично, с живо движение на стихотворната реч, изразяваща копнежа, неудовлетвореността, болката. Тук може би най-много е подсказана в завоалирана символна форма драмата на човека, който търси утеха в един миражен свят, който се среща с действителност, която не удовлетворява. Нещо и мъчително-тягостно, и благовестно като надежда има в тия стихове:

прати ни свят, покой и благост неизменна;
ний плачем над води, надежди непознали,
и дирим отговор от нямата вселена...

Но разчупването на каноните става немного често. Само понякога поетът се освобождава от отвлеченията, почти капризна изключителност на темите. Само понякога се откъсва от преднамерено поетичния образен, но лишен от жизненост език, за да заговори по-непосредствено и човешки или да превърне символа в изповед.

И странното е, че този автор с отвлечени поетични настроения е един интелигент из народа, беден, с неосигурено съществуване, с твърде тежка лична участ. Той страда от допира с жестоката действителност, а обективно е привърженик на „чистото", на студено-разсъдъчното, дори „парнасистко" изкуство. Нерядко той попада в политическия водовъртеж на събитията — ту участвува в освирквaнето от студентите на Фердинанд през 1907 г., ту се връща през 1913 г. от фронта, опустошен физически от холерата, отвратен духовно от студенината на „тиловата" знатност. Но лирическият строй на творчеството му се подчинява на изискванията на „студената му природа" и на твърдите му естетически принципи. Оттук и трагичното раздвоение на това творчество. То е израз на откъснатост от живота, като тук-там само прозвучава стон на непосредна човешка жалба. С някои хубави изключения то има стойност повече за развоя на българския стих, отколкото като непосредно лирично изживяване, като знак на живота и съвременността.

□ □ □

Крушението на миражните светове и на естетическите канони започва с войната. Войната мина над земята ни като ураган — с опустошенията, които нанесе, тя бе едно голямо изпитание и за народа ни, и за отделния човек. Нарушени бяха покоят и тишината. Мнозина разтвориха широко очи и погледнаха по-иначе на съвременността си. Романтичните и символистичните илюзии се рушаха. Личността осъзна единството си с колектива. Тъкмо през Първата световна война поетът писа за родината:

Без мене ти си пак велика,
ала без теб какво съм аз?

Войната със страхотната си буря раздруса психиката, изведе мнозина от „летаргичния сън". Тя естествено можеше да въздействува отрезвително там, където имаше честно съзнание, една неубита съвест, където бе налице отчужденост от морала

и бита на буржоазната класа. Като мнозина други Людмил Стоянов е вътрешно обгорен от пламъците на войната. Изпъква и в него големият въпрос — накъде? И то въпреки упорството му да не отстъпва от избрания път, упорство, изявено с литературната дейност на писателя във „Везни" и „Хиперион" през 1919, 1920,1921, 1922 г., когато все още е горещ привърженик на символизма.

И все пак пробивът бе направен от напора на времето. Този пробив бе в белетристиката. До 1925—1926 г., когато излизат сборниците стихове „Светая святих" и „Прамайка", писателят говори сякаш на два езика. Белетристът е вече близо до действителността, лирикът остава в плен на символистичните си представи. Лирикът все още не може да се освободи от лъжливите миражи на ума, докато пред погледа на белетриста се разголва животът — суров, жесток, непримамлив. Една действителност, населена с духовни нищи и убоги герои, които писателят — завърнал се от фронта войник — вижда, че властвуват в тила. Белетристичните му творби от началото на 20-те години са едно разузнаване на живота с домогване до онова, което се скрива зад повърхността, което таи в себе си сълзи и мъка, което зад привидния покой крие жестокостта на закона, на фалша и лицемерието в официалните човешки отношения. Поразително е, че вярващият все още в миражите на символизма поет-интелигент, чието съзнание е под властта на митологични образи и видения, тръгва смело в белетристиката си по пътя на революционното творчество. Реалистичните струи идат не само от жив допир с действителността, а и от крушение на старото естетическо верую. Крушение, което извежда писателя на нов бряг като мореплавателите корабокрушенци в стиховете му.

Твърде характерни за творчеството на Людмил Стоянов след войната са двата разказа „Отмъщението на Рафаил Давидов" (1919) и „Чайлд Харолд" (1920). Това са антивоенни творби, възникнали от онния сурови впечатления, които писателят е имал от войната и които са разяждали душата му като мъчителна, незарастваща рана. От преживяното на фронта са покълнали тези творби — първи протестни повици и срещу войната. И то у писателя, плувал доскоро след миражите на един чужд на реалността и отвлечен свят. Почти странно е, че така грижливо проучвал митологията на източните народи, внесъл в стихотворенията си толкова имена на чужди божества и на древни царе и мъдреци, той пише точна реалистична проза, чиято сюжетност е съвсем съвременна. Наистина в първите си разкази писателят все още използува стилни образи от античен

и митологичен характер. Но с тях той доизплита реалистично творбата, внушава по-осезателно суровата истина на живота. В разказа „Отмъщението на Рафаил Давидов" четем: „Асирийските царе отнемаха главата на всеки роб, който носи лоши известия." Този легендарно-исторически намек се отнася за българския наш войник. Или друг характерен израз: „Той напомняше Лазар, току-що раздрал плащеницата на смъртта." Детайлите, възникнали в едно въображение, било в плен на античността, получават реалистична функция. Вмъкнати в конкретни описания, те разкриват драмата на живия човек, на героя, завърнал се от войната и срещнат неприязнено от студения и равнодушен свят. Този герой завършва живота си с едно „отмъщение" — със самоубийство. В разказа се сплитат няколко стилни струи, но жестоката правда на действителността определя емоционалния строй и вътрешния протестен смисъл.

В „Чайлд Харолд" срещаме за пръв път онова стълкновение между увлечения по миражите човек, който живее в света на бляновете, и грубата, суровата, жестоката действителност. Героят изповядва за себе си и за своите духовни мечти: „Мене ме оскърбява Платоновото определение на човека като Zoon politicon. И аз се вглъбих в миражите и фантастичните образи на китното царство, наречено Блян, и следвайки пътя на великите мечтатели, навлязох в лабиринта на нови и нови открития." Но идва неочаквано сблъскването с неподозирания реален свят, което сепва героя и го извежда от неговия дълбок сън. Действието става на предните позиции на фронта. Една нощ дежурният донася за пленяването на ранен англичанин, който издъхнал и у когото намерили някаква книжка, томче от Байрон — „Чайлд Харолд". Тази невинна на пръв поглед подробност поразява душата на мечтателя. Някакви противоречиви чувства и мисли се пробуждат у него от спомена за тая книга. Той се вижда млад, вижда се в родното си място, в гимназията и изживява противоречието между тогавашното и сегашното. Чувствата му не са силна очистителна буря. Ни най-малко. Те са смътни и неопределени представи за нещо хубаво, което сега е заличено. Спомня си за реферата, който е чел пред своите другари-съученици. Спомня си за „Чайлд Харолд" и поезията на Байрон — този вечно неспокоен човешки дух, шествуващ напред „по стръмните стъпала на страданието, към пламенното слънце на съвършенството".

Новите мисли дълбаят като свредели в душата. Героят забравя своето отвлечено царство, наречено Блян, той започва да вижда с ослепителна яснота наоколо си. На съвестта му тегнат

като че ли петната кръв, които е забелязал по дрехите на убитите. Вдигат се някакви черни завеси пред очите му, раздиплят се мъглите пред погледа му. Той нарежда да се направи ковчег на убития и сам рисува кръста с епитафия из „Чайлд Харолд“:

Прощавай, слънце, и на теб,
край роден, лека нощ!

„Вечерта убитият биде погребан до разрушената църква в селото — назад от позициите. Гробът му и досега стои там и ще стои до края на времената.“ Протестът срещу войната ще е предзнаменование и за по-нататъшното борческо миролюбие на художника.

Писателят като че ли преднамерено дава простор на своето романтично въображение, за да се открои по-ярко контрастът между блян и действителност. Ето например писания през 1922 г. разказ „Хатидже“ за преследвания от властта дезертьор, укрил се в планината, и за съдбата на жената, която той обича, но която убива. Открива ни се свят на силни характери, на остри страсти. Планината е направила хората горди и силни. Героят е верен на своята ненавист към преследвачите и на своето влечение към самотния, див и величествен свят на планината.

Двете струи — реалистичната и романтичната — са се сплели и при изобразяването на пейзажа. Великата и страшна природа е участник в голямата драма, която се разиграва в дебрите ѝ.

Тези творби на Людмил Стоянов се появяват в една неподходяща за тях литературна обстановка — по време, когато самият им създател като сътрудник на сп. „Везни“ и на сп. „Хиперион“ носи още открито скрижалите на символизма. С тях той е като еретик на собствената си вяра — без да подозира и без да манифестира това.

През 20-те години в творчеството на писателя се появяват иронично-сатирични струйки — и то пак в разказите. Сатирата става белег за неприемане на действителността.

Поетът символист обикновено не познава сатиричното светоотношение, тъй като неговият допир с живота по начало е беден. Новите черти в творчеството на писателя се раждат от едно ново светоотношение, от ново обществено съзнание — израз вече на недоволство от установеното, на бунт срещу властта, срещу неправдата и лъжата.

По-разнообразни стават и жанровите форми, като писа-

телят често използува дори легендата и притчата за реалистични художествени цели. В разказа „Праведник“ рисува образа на чист, непокварен човек. Планината е негова родина, животните — негови братя по сърце; дори планинското езеро го държи на повърхността си. Хората го наричат праведник, а славата му се носи нашироко, без той да желае това. Примамени от славата му на светец, идат при него и висшите представители на духовенството — владиката и протосингелът. Но те го гледат с удивление и се чудят:

„Той не знае ни една молитва! Какъв светец ще бъде онзи, който не знае кому служи?

Трябва да се научи на някоя молитва — казва протосингелът.

Такъв неук, как е възможно!“

Написан в духа на мъдрите легенди на Анатол Франс, разказът взема за прицел лъжата — лъжата всред върховете на обществото.

Просто трудно е да се повярва, че когато е създавал своя лиричен молитвеник „Светая светих“, Людмил Стоянов е писал и някои от посочените разкази. Трудно е да се обясни напълно през какви сложни пътища е прониквала действителността в съзнанието на твореца, пробуждала го е за нови впечатления. И може би неговата голяма вътрешна упоритост го е държала все още в сферата на онова, от което сам се отрича.

С белетристиката си Людмил Стоянов се очертава вече като привърженик на „тенденциозното“ изобразяване на живота. Неговата тенденциозност е все още ограничена, но тя е подчертана с критичното изображение на характерите, с емоционалната заостреност на мисълта.

Най-силното произведение на Людмил Стоянов от тия години е разказът „Милосърдието на Марса“. Това е творба, която никак не може да поставим наред с лириката на поета, Творбата е написана вълнуващо, с почти задъхана интонация. Ето емоционалната атмосфера на произведението, създадена още в прелюдията:

„Казват, че в Америка убиват с електричество. Не съм бил в Америка и не ме учудва остроумието на янките.

С електричество! Навярно ще е забавна и приятна смърт.

Силен трясък в мозъка, остри спазми по всички стави, полярни тръпки в костите, най-после водовъртежно пропадане в светливи концентрични кръгове и — тишина, по-дълбока от мълчанието на междупланетното пространство... Тъй ще е, изумителна смърт.“

И следва „лирическото“ съпоставяне между американската и българската действителност. „Не, ние убиваме по-просто. С нож, с камък, с брадва, досущ като нашите пещерни праотци. Един удар в гърба, костите изпращяват, гледецът на очите се обръща, човекът пада като отсечен дънер. Понякога жертвите са повече на брой: 10, 20, 30, 50; тогава операцията е потрудна, но не и неизпълнима: всички са навързани, не представя трудност да се намушка цялата тая човешка маса. После жертвите се изхвърлят в някой трап и нощем около тях вият глутници псета.

Но защо именно този начин — странно, нали?

Забранено е да се стреля, ето защо...“

Тук всяка фраза прилича на изстрел, отправен в целта. Всяка фраза е насочена към изобличение, а изображението е правдиво до натуралистично пресъздаване на фактите. Осезават се онези качества на белетриста, които по-късно ще разкрие, като рисува напрегнати до пароксизъм състояния.

В „Милосърдието на Марса“ са описани жестокостите на окупационните войски в Сърбия през войната. Читателят приема обаче разказа като картина от нашата действителност, тъй като напомня за избиването на невинни хора през 1923 г.

Творбата е изградена в два свързани плана. Дадена е предниna на психологическата ситуация. На втори план звучат критичните бележки на автора разказвач. Те усилват публицистичната страстност на изложението и служат за характеризиране на героите. От вика на пияния капитан, който „жали“ недоубитите, засипвани с пръст („Стига сте мъчили хората, засипвайте по-скоро ямата“), вее ужас и жестока ирония срещу официозния „морал“.

В „Милосърдието на Марса“ поразява широкият регистър на впечатленията. Жестокото, страшното, нечовешкото и човешкото тук са се размесили. Виденията на героя са окъпани в някаква призрачна мъгла. Те са придобили фантастичността на кошмара. Писателят достига до глъбините на чувството, навлизайки в областта на подсъзнателното, на непознатото и алогичното. За тоя тип творчество почти няма първообраз в нашата литература. В нея липсва пресъздаване на такъв тип състояния, при които героят е в контакт със страшна и сурова действителност, приела формата на невероятното. Людмил Стоянов създава нова и оригинална по стил творба, в която действителните страни на живота с различните му форми — битови, психологически, морални — се сплитат с фантастичното, с необикновеното, с непознатото в нормалните човешки изживявания.

На фона на обществената действителност, настъпила у нас след войните, у Людмил Стоянов се избистряше ново, критическо светоусещане. Пробуждаше се постепенно онова съзнание на хуманиста, с което той израства като една от крупните борчески фигури с пророчески патос в нашата литература. Неговият хуманизъм не е вече отвлечено индивидуалистичен, а социален, бунтовен. Той възниква с желанието на писателя да се превъзмогне злото, което е извън човека.

Преходът постепенно настъпва и в лириката. Изменят се и предметът на съзерцанието, и формата на претворяване. В „Прамайка" (1925) и „Светая светих" (1926) се долавят поголяма пластичност и предметност на образите. В стихотворенията, включени още в „Прамайка", личи, че поетът се вглежда повече във външния свят, че действителното го зове със земната си колоритност и богатство. Макар и да следва понякога сложната арабеска на една отвлечена мисъл, поетът си служи все повече с предметни образи, образи-видения от родната земя, образи, емоционално обагрени, носещи в себе си трепета на едно пробудено за живот сърце. Писателят сякаш усеща драмата, която назрява в обществото. Той осезава „тайната" на околния свят, жадуващ за преустройство:

Ще дойде ден, в праха ще паднат
с гръм ерихонските стени;
пустинята, хиена гладна,
ще плъзне в плодни равнини.
И всичко, що през битки грозни
е яло корени и мъх,
ще се насити с жълто грозде
и плодове с упоен дъх.

Тук казаното е доста ясно. Поетът усеща: нещо силно се готви в живота, което обещава да разруши бастилията на стария свят и да изведе към победа онеправданите. В тази драматична схватка той е все още само съзерцател, стоящ настрани, но предусещащ гибелта си:

И само аз, мъдрец печален,
дима ще гледам отдалеч
и моите огнени скрижали
ще преломи небесен меч.

В стихотворението „Завръщане" прозвучава друг мотив — чувството за близост и единство със земята. Дървета, скали,

планини, шумно море като близък и познат край срещат човека, завръщащ се от далечни „вълшебни“ страни. Сякаш поетът се вслушва внимателно в нови примамливи гласове. Той се освобождава от рефлексията, от онази студена усредненост в себе си, която го отчуждава от действителността. Духът му е обзет от тревога, породена от близостта с външната действителност, с онзи свят, който разкрива пред погледа своите остри житейски противоречия.

В сборника „Светая светих“ се отделя стихотворението „Весло“ — една от най-хубавите творби на Людмил Стоянов. Стихотворението е написано в разгърнат на широки вълни повествователно-песенен ритъм (анапест). Ярки, пластични образи, лирически подем и плавно движение на фразата характеризират стиха. Речта е изискано красива като гамата на цветовете в картината на голям стар майстор:

По реки стародавни, зелени, с позлатени и
плавни вълни,
като в сън, от битка се връщах камто родните
скитски страни.
Уморена бе мойта десница, тъй жесток бе
последният бой,
и аз плувах и денем, и нощем и ни миг аз
не знаех покой.
Листопад бе несетно отминал, брулна вихър
далечни гори
и аз дирех Голямата мечка, що над родния
Север цари.

Творбата държи читателя като омагьосан в своя приказен свят. Но силата ѝ е в драматичното изживяване, в онази нова мисъл-прозрение, която е изречена като протест срещу войната. Войната, отнела радостите, покрусила свежите човешки копнежи. Този протест прозвучава особено силно в последните стихове:

И аз станах, и меча пречупих, и промълвих:
„О, стига война!“
По-горещо от бран и по-ярко е сърцето
на скъпа жена
и по-твърда от броня — душата, и по-вярна от
меч — любовта,
но горко му, когото в живота е обручила тайно
смъртта...

И потънал в нощта и във мрака, замълчах и
отпуснах весло,
с помразени ръце аз отпущах изгорено от
мисъл чело.

Наистина какви нови протестни мисли е събудила войната, отнемала дълго радостите на човека. Приказната, легендарната форма не забулва съдържанието, не убива свежестта на чувствата. Словото не звучи студено-разсъдъчно. На всяка дума е вдъхнат живот, всяка мисъл носи емоционални внушения. И особено напрегнат е моментът на драматичната изповед за отнетото от войната човешко щастие. Стихотворението притежава мощен вътрешен ритъм, който възниква с дълбоко чувство за отричане от онова, което е установено, което е приемано като неизбежност.

В сборника „Прамайка" поетът не само се докосва до реалността — той съзнава нейната неправда, чувствува нейния гнет, търси изход. И е подавен от тревога, зъл:

Земя родна, моя мащеха,
зле намръщена, ядосана!
Помня дрехата износена,
бедността, що дните пращаха.

Поетът, който умееше да пише спокойно, почти без вълнение, за онова, което е извън реалния свят, сега се вслушва в повелителните призиви на действителността. Даже епитетите, с които си служи Стоянов, сега са по-земни, повече конкретни: полята са „мокри", клоните „трънливи и жилави", пролетта „ведра". И тези нови епитети се появяват наред с изискани отвлечени определения, които напомнят класицистичната и парнасистка поетика: „златостебла ръж", „меднозвучен вятър". Сякаш в старите стилни форми се вмъкват нови и настъпва пречупването и „оварваряването" им, идващо от живота.

Наистина колко вътрешно противоречива е поетиката на тези стихове, в които се сплитат едновременно и реални земни образи, и отвлечени представи и видения, и интонация топла, непосредно човешка, и интонация отмерена, криеща в себе си позата на поет, привикнал към определена метрична реч:

Там, отвъд, пожари стелят свода.

Най-решително отрицание на стария индивидуалистичен мироглед и на поетиката на символизма е стихотворението „Не

мога без хора", написано през 1928 г. С тая творба сякаш ни приветствува нов, сърдечен човек, така различен като че ли и по мисъл, и по натюрел от предишния Людмил Стоянов. С нея поетът е поставил вече знака, сочещ неговия нов път. Той се освобождава от оная гама от настроения, която бе характерна за предишното му творчество. В лириката му звучи „музиката" на живота, бурна, напрегната — след дълги дирения, след много люшкания на мисълта и измама на чувствата. Пред погледа и пред душата на поета се разгръщат огромната шир на полето, човешкият живот, прост и велик, сладостен, кротко мъчителен с простотата си и със земните си радости.

Поетическият строй на стихотворението е подчинен на нови закономерности. На мястото на отвлечените фантазни представи за света бликат живи, конкретни образи. Чувството е искрено, непосредно, заразяващо. Усещате как действителността е преминала през сърцето на поета — в един кратък и съдържателен миг, отронен от дървото на живота. Изяществото на формата произтича и от конкретната, земната сетивност на картините, и от вълнуващата простота на чувството. Разказът за пътя, който извива спокойно, за умореното слънце, за полето, останало долу, сякаш „езеро с ведро чело", за децата, почели пътника с усмивка и с плод, за тихия старец, който потъва в заспалите жита, за колибата на дърварите звучи като топла човешка истина. И в самата „музика" на стихотворението, в ритъма му долавяте тази шир на полето, това възлизане нагоре, съпроводено от трепета на срещата с обикновени хора. Новото изкуство на поета — изкуството да пресъздава в плътен реален образ едно топло и човешко настроение — се е проявило сполучливо. То личи даже в ритъма — лиричен и леко повествователен.

Творческият метод не е някаква абстракция — той е реално „усещане" на действителността, отношението към нея. Той е насоката на сърцето, на въображението, на мисълта, на съзнанието. И ето промените, настъпили у Людмил Стоянов, определят и новото в творческите принципи на автора. Кълни и расте художествено мислене, което все повече носи в себе си тревогата на живота, в което все по-непосредно се осезава реалноста на света.

Стихотворението „Не мога без хора" е и малък разказ, и една кратка човешка изповед. Нова мъдрост е набрана в сърцето на поета. Тя подсказва, че животът е там, където са хората, а не в самотата, опустошаваща личността.

Краят на стихотворението звъни мъдро и спокойно като някакъв пасторал, осмислен от ново познание за света:

Не, не мога, не мога без хора,
без звъна на човешката реч.
Дето двама — в полето — говорят,
техен брат съм и аз отдалеч.

Людмил Стоянов е изпитал твърде силно влиянието на Брюсов с неговата ясна, звучна, кънтяща стихотворна реч. Но сега в лириката му се забелязва вътрешна борба с формите, напомнящи за Брюсов. Настъпва чупене на ледовете, отричане на канона.

През втората половина на 20-те години Людмил Стоянов се движи в орбитата на нашата критикореалистична литература. Той се включва все по-често в схватките с официалната, канонизираната литература и с политиката на властниците, като изказва открито своята опозиционност. У него нараства желанието да говори като писател, който вижда трагичното лице на живота, разбира отчаянието на народа и усеща далечните вибрации на една буря, която обещава развръзка. Но това идейно и емоционално извисяване, настъпило към края на 20-те години, не означава още, че са преодолени илюзиите, които подклажда в душата буржоазният мир. Не са ясни скритите исторически перспективи. И това личи най-добре в статиите на писателя. Хубавите, благородните идеи той търси все още по умозрителен път, нерядко извън реалната действителност. Все още му е чужда идеята за класова борба, идеята за революционното преобразяване на света. Големият прелом, подготвян близо цяло десетилетие, се извърши в началото на 30-те години, когато писателят намери опора в революционното движение на работническата класа, когато създаде връзките си с комунистическата партия.

□ □ □

Тридесетте години са твърде забележителен период в историята на българската литература, период, през който вдъхновеното революционно слово зазвучава с подканваща сила.

През 30-те години Людмил Стоянов се приближава към работническата класа и бе въвлечен в потока на нейното велико движение. Той учи и усвоява принципите на комунистическата идеология в процеса на борбата. В неговия глас за-

звучават нови ноти, чуват се бойни призиви. Писателят започва с отпор срещу привързаността към старото, тъй като разбира, че общественият напредък се носи от призваната към историческа обнова на живота работническа класа. Непосредното усещане на жестоката действителност, на острите и болезнени противоречия усилва активността на волята, подклажда борческия патос, придава категоричност на всяка обществена изява — и на гражданина, и на писателя.

През 30-те години за Людмил Стоянов настъпи оная „безвъпросна" яснота за целта и насоките на живота, която мъчително е търсил приблизително цяло десетилетие. Писателят понесе в себе си голямата истина, че красотата и правдата са в живота, че изкуството не може да се изолира от големите цели на времето. През 30-те години той стои напълно на позициите на класовата борба, усеща в своята практика, гражданска и публицистична, ръководството на комунистическата партия. През 30-те години той извиси ръст като писател-хуманист, поел прогресивните завети на миналото и вдъхновен от идеалите на текущия борчески ден. Наистина в сравнение с други наши пролетарски писатели Людмил Стоянов има „свой участък". Той е предимно писател-антифашист, войн срещу империализма и подготвяното ново човешко изтребление. Той е предимно борец срещу войната и срещу обществената неправда у нас. Но тъкмо в тия му позиции се чувствува влиянието на комунистическата идеология. Писателят прозря духа и съдържанието на епохата и разгърна нови, неподозирани страни на своя талант — реалистично, задълбочено тълкуване на човека, страстна, непримирима войнственост на художника, опознал прехода от една епоха към друга.

Като редактор и сътрудник на вестниците „Щит", „Преглед на антивоенното движение", „Литературен преглед", „Кормило", „Брод" Людмил Стоянов написа стотици статии, оставили пламенна следа в културния и политическия ни живот. Неговата полемична страст се изостря до краен предел и проличава като дарование, като качество на личността му — тази личност, всякога силна с настойчивостта си. През тия години Людмил Стоянов разработва и обогатява системно жанра на художествената публицистика. Статиите му са натежали като зрял плод от мисли. Проблемите, които го вълнуват, се отразяват на формата, на словото и особеностите на жанра. Той гради статиите си с голяма култура на словото, по жива подбуда, по тласък, получен от някакъв факт на действител-

ността. В образите, хиперболите, парадоксите, с които си служи, са включени сурови истини на живота.

Бихме сгрешили, ако погледнем на тия статии само като на публицистика с временно значение. Те са една изява на духа, една изповед на развълнувано човешко съзнание, един строг, трезв и „боговдъхновен" глас на съвестта, глас на гнева, на пробудена човешка мисъл. В публицистиката на Людмил Стоянов са се срещнали като на някакъв вдъхновен събор познания литературни, познания от историята, познания от философията и непосредни наблюдения от социалния и политическия живот. Всяка статия е като широко платно, на което са извезани контурите на един уловен в дълбочина живот. Платно, по което проблясват често светкавиците на гнева. В тези статии става дума ту за съвременното робство и за египетските пирамиди, ту за войната. В този стил на времето звучи страстният тон на полемиста.

Някои от статиите имат достойнствата почти на художествени творби.

Писателят не си служи със словото само като понятие, той използува боята на художника и подчертава с нея тъмното и светлото. Неговото слово притежава специфичните изразни средства на живописта — чрез багри то внушава емоционално отношение към света. И най-важното: тази богата откъм форми публицистика включва ценна мисъл, открива идеята за движението към бъдещето и истината за дисонансите на съвременността.

Малцина са били така отзивчиви публицисти на тревогите на времето, както е отзивчив Людмил Стоянов през 30-те години. Сякаш този външно спокоен, търпелив и улегнал човек не е могъл да живее в уюта на кабинета, в дрямката на литературната мечта. Неговото вдъхновение се ражда в борбата, в полемиката, в кръстосването на копието с врага. Непрекъснато нещо го засяга, непрекъснато някакъв възглед търси своя път навън — към хората, към обществото. Неговата публицистика е огледало на времето, огледало, което по особен начин пречупва света, тъй като той преминава през душата на една интензивна личност, която мисли оригинално, „играе" си с парадокса, използува умело хиперболата и когато ни държи в границите на един реален свят.

Онези пластове, които в миналото културата е наслоила в душата на писателя, сега се разместват, преливат се и създават особено звучене, особен колорит на една остра и образна реч. Правдивото и конкретно слово той намира с художническа непосредственост и с простотата на изкуството.

В статиите на Людмил Стоянов е нарисуван почти гротесково образът на нашата действителност — с мизерията на масите, с „египетската икономика“ на обществото, с тъпото благоденствие на имотните класи, с хамелеонството на еснафите и политиците. Писателят воюва, воюва неумолимо за преодоляването на една действителност, пронизваща човека, заплашваща културата с грозотата и тъпотата си.

Още в началото на 30-те години той писа:

„Пирамидата на обществения и държавен механизъм е тъй зле нагодена, че ония, които успяват да се покачат на върха, минават обикновено през трупове и чупене на кости. Народът се третира като чуждо население, властта се разполага като в завоювана страна.“

Писателят се обръща към образите от миналото — Ботев, Левски, към големите представители на световната литература — Толстой, Ромен Ролан, Пушкин, — за да воюва с мъдростта и поуката им срещу насилието и мрака. От тяхно име той издига високо принципите на хуманизма:

„Царството на фашизма е царство на смъртта; в него няма слънце, няма усмивка, то символизира безогледната алчност на капитализма, който чрез него преобразява и смазва индивида, тъй както воденичните камъни смазват житното зърно.“

Цялата публицистична дейност на Людмил Стоянов през тия години е насочена към бъдещето, огряна е от светлината на бъдещето.

Новото обществено съзнание повишава самокритичността.

„След войната всеки се преустройва, както може. Мнозина братя писатели продължават да спят на предвоенния си ум, да благоденствуват в тихата Аркадия на доброто старо време. Блажени спящите, защото няма никога да се пробудят. Аз паднах от облаците и зле се натъртих... Тогава започнах да опростявам нещата, да снемам една по една лъжливите маски на „културата“, да събличам от себе си износените ризи на „идеализма“ и на „божественото вдъхновение“, за да стигна до нещо положително и непреходно — истината.“

Познаването на истината го довежда до вътрешно успокояване и до повишено самочувствие на борец:

„Ония, които боравят с „идеите“, забравят, че животът като „идея“ има една обществена предпоставка да се опознае като реалност. За обикновения човек той се състои в две неща: деца и хляб. Аз съм с хората, които имат деца и нямат хляб.“

Проблемът, който го вълнува особено, е пътят на литературата ни. Людмил Стоянов обръща внимание на своите събра-

тя, че човечеството няма да се върне вече към сладката романтика на миналото, към „лунната поезия“ и „мистичния захлас“ пред слънчевия заник. „Романтизмът“ на войната и романтическата парадност на безделието са „стар театрален гардероб“, „печални трофеи на минала слава“. Това са ненужни знамена, които трябва да се предоставят на забравата на времето.

Тези естетически открития на бившия „упорит“ символист се появяват на хоризонта на литературата ни като проблясък на нова истина, като знамение на нова култура, която се свързва с традициите на революционното движение у нас и следва опита на Съветския съюз.

Людмил Стоянов е дописник на вестник „Humanité“. Той печата в списание „Europe“ на Ромен Ролан откритото си писмо за насилията на цензурата върху българския писател. Като личност той заема вече едно от първите места в нашия литературен живот и представя прогресивната българска култура в чужбина. Отмъстителната ръка на реакцията се протяга към него. За публицистичната, литературната, хуманистичната, антивоенната и антифашистката му дейност е интерниран два пъти. Цензурата в края на 30-те години забрани на вестниците да печатат негови статии дори и с псевдоним. Най-характерната му черта през тия години е спокойствието. Или, както се изразява един от съвременниците му, „несмутимата му дързост“.

□ □ □

Тридесетте години са най-плодотворният период и в художественото дело на Людмил Стоянов.

Неговата мисъл сега не е скована от естетически предразсъдъци. В тези години Людмил Стоянов ни напомня откривател на нови светове, смело тръгнал срещу вълните на живота. В неговия полет сякаш виждаме характерното за мнозина писатели, упътили се на среща с революцията, писатели, които като буревестника на Горки, летят над забучалото море, под настръхналото бурно небе. В своето светоотношение той носи сега нещо от стихията и пламъка на Горки. Ръководен момент в художническата му дейност е стремежът към откриването на истината преди всичко. И то с цел да се осъзнаят от маситe противоречията в живота и да се възбуди активността им. Дух на непримиримост и съзнание за борческа мисия в сложното обществено битие тласкат писателя към създаване на най-хубавите му книги: „Сребърната сватба на полковник Матов“, „Холера“, „Мехмед Синап“.

БАН
Институт

Мисълта за фалшивите отношения, в които са се уплели хората от буржоазното общество, го подтиква за написването на повестта „Сребърната сватба на полковник Матов". Писателят е подготвен за създаването на тая психологическа и аналитична повест от ония разкази, в които прозират дребнави, жестоки страсти, сложна плетеница от потискащи човека отношения. Разкази, в които се долавя жажда за глътка чист въздух в едно жестоко общество. Още в тези си изобличителни творби Людмил Стоянов предусети истината за хищното, отблъскващото лице на българската буржоазна действителност. Но колко ясна е позицията му в „Сребърната сватба на полковник Матов", колко засилени са боите! Като че ли е направил усилие да покаже в един събирателен образ хищничеството на това общество и неговата хилавост, неговата вече настъпила старческа немощ.

Главният герой в повестта, запасният полковник Матов, е студена, самоизолирала се в тесен, егоистичен свят личност, която живее без любов към другите, без интимно човешко общуване с близките си, подчинила всичко на един принцип — фалшивата философия на реда. Неговото главно място за проява е семейството. Тъкмо тук, в задушния, притесняващия ограничителен като затвор свят на семейството, проличават закоравелите навици на полковника. Той среща войнствено естествените пориви на живота и ги потъпква, руши ги, унищожава ги като нещо, което вреди на „реда", на принципа, на покорността. В средата на най-близките си води непрекъснато война за установяване абсолютното право на силния. В тази жестока война се похабява животът, разрушават се интимните връзки, покорността и човещината.

Писателят търси най-съществено в типа: неговата жестокост и неговото сурово господство, проявено по-скоро в света на илюзиите, отколкото в действителността. Защото героят е своеобразно раздвоен — от една страна, той е някакъв сив и студен характер, образ на обществото, в което властвува страшната борба на всеки срещу всички, и, от друга страна — неудачник, един хидалго в упоритите си битки за забогатяване „по честен начин". Спасение за този човек от собствените му недостатъци — от жестокостта, от убийственото преследване на другите — няма. И смъртта като че ли идва да заличи едно човешко съществуване, в което коварното и бездушно общество отразява себе си.

Писателят ни загатва за някои черти от физическия портрет, но рисува предимно душата на човека с най-съкровените

й мисли. Надникваме в потайните кътчета на човешкото съзнание, в неуловимите движения на мисълта, следим онния сложни преживявания, които откриват тайната на „интимното“

Действието протича в съзнанието на героя. Там, на този екран, виждаме цяла история — и с миналото, и с настоящето, и с нищожния брой радостни мигове, и с всичко, което поразява и унищожава човека. Наглед малко значителни битови детайли, като часовника, който цъка равномерно в гардероба, или картината на Самарското знаме на стената, попаднала в полезрението на героя, дават тласък на работата на мисълта, за откриване бездните на душата, страшните картини на изживяното. За кратко време преминава целият живот, разкриват се отношенията в семейството, оживява една страшна и поразяваща трагедия, един свят, наситен с отрова. Времето като че ли забавя своя ход. Онова време, което в обикновения живот би протекло твърде бързо, сега чрез спомена, чрез все нови и нови асоциации разширява своя обем. Съзнанието побира в себе си времето в широки граници — като настояще и като минало. Оттук и впечатлението, че то протича бавно, че включва в себе си един цял живот.

„Сребърната сватба на полковник Матов“ ни напомня школата на Г. П. Стаматов, един от любимите автори — учители на Людмил Стоянов. С тази творба писателят се движи все още в сферата на критическия реализъм, но критически реализъм, твърде изострен вече от една чувствителност към новите явления в живота.

□ □ □

През 30-те години „Холера“ е най-зрялото произведение на Людмил Стоянов. Той го пише в условията на личен недоимък и на изострена класова и антивоенна борба. Повестта излиза на страниците на в. „Литературен преглед“, значително осакатена от цензурата. Тя носи в себе си свежото, огнено дихание на времето, неговия революционен устрем.

Людмил Стоянов поставя в това си произведение големия проблем за войната. Материал за написването на повестта е дала нашата близка история, а прекият източник е един случайно съхранен от зъба на времето дневник на автора. Този дневник и въображението повеждат писателя сред сенките на миналото, припомнят му пейзажа на една оголена и страшна земя, над която денят е протичал като кошмар. Повишеното емоционално изживяване на спомена създава благоприятна творческа

атмосфера, за да се развие кълбото, за да се възстанови картината.

Разказвачът описва заболяването от холера, намеква за зародиша на войнишките бунтове, още неорганизирани, но на които предстои да се разраснат. Тези общи събития са пречупени през личния свят на героя, усетил костеливата ръка на смъртта, изпитал жълтия ужас на холерата. Изживяванията са твърде изострени (като в „Милосърдието на Марса"), твърде сложни като проекция на ставащото наоколо.

В преживяванията на главния герой, интелигент из народа, слял своята съдба със съдбата на войнишката маса, се долавя изтърпяното от мнозина.

Пасивността на човека в „Холера" е само привидна — тя крие в себе си бунта, тя е проява на онези състояния на емоционално свръхнапрежение, които Людмил Стоянов обича да изобразява. Състояния, когато нещата излизат извън реалните си очертания, превръщат се в халюцинация, в душевен мираж. Принудителното участие на войниците в боя предизвиква напрежение на мисълта, крайна изостреност на чувствата, фантастичност на представите, които никнат в едно почти болно въображение. Но не само бунтът и протестът изпълват съзнанието. Кошмарът на фронта е изобразен забележително тънко и точно: човекът се е превърнал в автомат. Той губи понякога съзнание за личност и достойнство. Чувството за обреченост е напълно осезателно. То изпъква в дребните подробности — случая, когато войникът не може да вкара колана в токата, или разговорите на пресекулки, разкриващи дълбоката тревога пред боя. За разлика от антивоенни произведения, в които въображението рисува само тая автоматизирана и опустошена психика на човека, „Холера" има и друг подтекст. В повестта витае идеята за безсмислието на това, което става. Отрицанието придобива вътрешна перспективност — то се налага и в изживяванията на хората, и в по-далечната вече възможност — бунта на масата.

Всяко събитие, всяка случка минават като факт през съзнанието и то се превръща в своеобразен екран, отразяващ ужасите. Писателят не рисува подробно пейзажа, ала действията на хората, движенията им, близостта им до земята, мисълта, която отлита непрекъснато към онова, което е оттатък, зад чертата на хоризонта, правят съвсем осезаема обстановката. Картините са обагрени от субективността на болезнено съзнание и в същото време те имат обективност, тъй като зад тях е реалност-

та. Тоя начин на изображение представя отново писателя като оригинален разказвач.

В изживяванията на болния фантастична форма приема пространството.

„Какво е небето — ясно или облачно, — не им идва наум; ако се съди по мокростта на дрехите, сигурно е валяло. Не съм усетил, лежа с лице към земята, с лице към мрака и нощта: тъй по-лесно потъвам в небитието и пръстта.

Отварям очи и поглеждам настрана — тънкият месец като сребърна лодка стои между бисерни облаци. Това е сън, това не може да е действителност."

Лежи на полето героят, почти безжизнен труп, умира от безсмислена, мръсна, подла смърт. Съзнанието едва мъждее. И ето в този миг започва у него драматичният му диалог със смъртта.

„Ясно чувам: звън на далечна камбана. Много далечна, едва доловима. От царството на живота.

Това не е погребален звън, а като че ли набат, сбор на много хора, които викат, ръкомахат, опиянени от някаква голяма радост.

После всичко затихва: пак настава тишина, дълбока и гъста като кал.

Защо не се свърши? Защо е това мъчение?

А! То не било камбана, а глас, неуловим и тънък като звук на струна. Той иде отнейде като сребърна стрела, видима във въздуха, забива се в земята и тогава започва да звучи."

Сякаш самият живот с безкрайните си трепети, богатство, многообразие се навежда над умиращия, за да проникне в съзнанието му и да му напомни колко тежка е неговата участ. Чрез смяната на такива драматични моменти писателят поставя големите въпроси за безсмислието и жестокостта на войната, за човешкото битие, поставено под заплахата на глупава, неоправдана смърт. И разширява етичното и художествено съдържание на повестта. Особено силни като изобличение са страниците, в които писателят описва митарствата из лазаретите, безгрижието на властниците към съдбата на обикновения човек, простия войник. Това са страници, силни със сарказма си, богати с преките наблюдения на Людмил Стоянов върху буржоазния „военен морал".

В „Холера" няма и следа от онзи възторжен химн на войната, който създадоха някои писатели с шовинистични увлечения. Тъкмо противоположното — критиката и отрицанието звучат не само в отделни страници, а и в цялостния подтекст на произ-

ведението. Войната, която се води, като груба и жестока сила посяга върху самостоятелността на личността. Тя превръща човека в нищо. Лишава го от лична воля, тласка го в света на инстинктите, към забравата на човешкото. Тази жестока истина писателят разкрива обикновено контрастно, т. е. на фона на едно жизнено-поетическо възприемане на света. Природата с хубостта си, както и с благородните си човешки пориви е непрекъснато пред погледа на героя паралелно с чувството за грубата и жестока сила на войната. Тук-там в повестта се промъква лека поетическа мечта — мимолетно впечатление, заличено следващия миг от нерадостната участ на войника. Сплитат се в обща везба наслади от поетическото съзерцание на природата и осезаването на фантастичната жестокост на събитията: „Вече се е разсъмнало; местността наоколо е непозната, фантастична. Утринта е хладна, от двете страни на пътеката — *шипкови храсти, потънали в цветове.* В дъното — малка полянка с купчина *бели брезички.* Там е превързочният пункт. *Пристигаме с последни сили.*" Съзнанието все още е в състояние да възприема идеалните ценности — красотата на света, поетичния смисъл. Но реалността на войната заличава тия възвишени усети — те са ефимерна мечта на въображението, пустота на бляна. Те са копнеж да се излезе на бряг, който реално не съществува за войника. Физическата близост с природата доставя временна радост, която усилва страданието.

Характерно за стила на повестта е редуването на сатирични сцени с лирически отстъпления. Понякога тези лирически отстъпления са твърде лаконични, експресивни, внесени в контекста като багра, като петно от четката на художника импресионист, спрял се за малко, за да отмине по-нататък. Изпитваме въздействието им дори от страници, в които са описани жестоки военни картини Сатиричния план усещаме дори в гневни изблици, в сатирични забележки, огрени от ненавист към жестокото кърваво зрелище на войната:

„Войнишките кръстове нямат надпис. Тъй се заравят конете, болни от сап, след като ги застрелят."

Тези различни стилни струи, слели се в едно, протичат просто, сдържано, без поза. Мисълта е сгъстена, напрегната. Известна монотонност се забелязва във втората половина, когато впечатленията са по-бледи, а разказът протича изпълнен с повече публицистични елементи. Тук няма силното чувство, че сте там, на Калиманското поле, под звездите на Голак.

Така „Холера" е произведение неравно художествено. Най-силни са началните глави и разказът за митарствата из лаза-

ретите. В тези глави талантът на художника изобличител се разгръща в пълна мощ. По-слаби са местата, в които се описва завръщането на героя от фронта. Сега главното действуващо лице е без вътрешен живот. Липсва онова богатство от впечатления и изживявания, които ни грабват и увличат в началото.

„Холера" е нашата най-силна антивоенна книга. В световната литература войната се разглежда от две позиции — позицията на писателя хуманист и пацифист, съзерцаващ опустошенията като страшен обективен факт, и позицията на писателя хуманист-революционер, който осъзнава вътрешната логическа връзка на войната с капиталистическия строй и чрез творчеството си като с могъща камбана буди революционното съзнание на масите. От тази хуманна позиция именно Людмил Стоянов е написал своята творба. Неговият критерий през 30-те години идва от конкретния революционен опит на народа.

□ □ □

През 30-те години Стоянов опита перото си и в героично-историческия жанр — повестта „Мехмед Синап". Чрез образи и идеи, извлечени от по-далечно време, той насочва въображението ни към актуални събития. Гледайки в миналото, той води мисълта ни напред. С разказа за бунта на Мехмед Синап подсеща за предстоящи борби, за неизпълнени съвременни задачи.

В „Мехмед Синап" срещаме отново и характерния за Людмил Стоянов интерес към живота и бита на родопското население, интерес, засвидетелствуван с немалко разкази от 20-те години. Мнозина белетристи в нашата литература са регионални писатели, изобразители на живота на един край, имащ свои битови особености. У Людмил Стоянов такава регионална насоченост проличава отчасти с интереса му към живота на родопското население. (В Родопите се разиграва драмата на избягалия от армията помак Хатидже.)

Людмил Стоянов е автор през 20-те години на няколко драматургични творби. Той се стреми да изрази личните си вълнения и наблюдения в жанрово разнообразно творчество. Първите му драматични произведения имат донякъде лиричен характер. Това са негови драми, писани още в периода на неизживените символистични влияния: „Томирис", „Аполон и Мидас" и „Антигона" — най-критичната му творба от тях. Покъсно се насочва към реалистична проблематика — „Краят на Раковица" и „Вълците пазят стадото". Последната творба се отличава вече с остра сатиричност, с граждански патос на изобличение.

През 30-те години Людмил Стоянов е и измежду активните преводачи на съветска и руска литература. В десетки статии и отделни предговори той изтъква нейната мисия в света, новите хоризонти, които тя открива пред човечеството.

□ □ □

Навлизайки в различни светове, използувайки различни жанрове, Людмил Стоянов не престава да пише поетични творби. В лириката му след Девети септември бликат мощните вълни на живота. Това я обогатява емоционално. Но в нея се засилва и интелектуалният елемент. Поетът говори за Европа със старата слава на големите й хуманисти — Ян Хус, Джордано Бруно, Галилей — за Европа, в чиито пантеони спят честта и разумът, погребани в сянката на миналото.

Часовникът на Вестминстер бий дванайсет.
Туй е часът на привиденията, час,
когато, след като е с дни мълчал,
убиецът издава свойте тайни.

Всичко, което Людмил Стоянов създава сега, е вдъхновено от идеята за бъдещето, което се очаква. В кръга на вниманието му са победите на Червената армия, дързостта на съветския човек, образът на Ленин, новият живот, който се гради в страната ни. Появиха се последователно стихотворенията „Червената армия шествува", „Освободеният труд", „Република България", „Другари", „Към руския народ", „Великият ден" и др.

В лирическите видения на поета се сплитат история и съвременност. Той пише за онова, което го вълнува, открива движението на историята напред, отразявайки стремежите на съвременността. В лириката му се появи образът на героическата личност. Сам лирическият герой изпъква като личност с големи идеи, с несъкрушима вяра в грядущето. Богатият идейно-емоционален мир на тая личност създава психологическата атмосфера на творбите. Техният стил е критичен и патосен, обогатен от интелектуалната глъбина на чувството.

Голямата тема на стихотворението е изваяна понякога с епични, широки и могъщи образи. Стиховете придобиват тържествено-величава интонация, сякаш се изричат речи-призиви, отправени към съвременността. Композицията е цялостна, неразкъсана, логически ясна. Поетът се стреми да долови онова, което е характерно. Стиховете се раждат не само от емоцията,

която вълнува в момента, а и от едно трайно, промислено отношение към света. Образите са взети и от преки впечатления в живота на обикновения човек, и от литературни образи, запазени в съзнанието, представи за историческия опит на народа. Понякога, макар и нарядко се появяват песенни елементи.

Помнят бащите ни Шипка и Плевен.
Руска кръв греела в полския мак.
„Идат!" — И кичели с росен и невен
млади девойки казак до казак.

Патриотичният глас на поета ни напомня патосно-възторжените оди на Вазов.

В стихотворенията съжителствуват простотата, естествената човешка реч с метафори от арсенала на „високия стил", стила на философските обобщения. Леките, подвижни стихове, стиховете с непосредна емоционална игра на ритъм и образи не бяха преди по натюрела на Людмил Стоянов. Но те сега са особено неподходящи. И поетът възприема като най-непосредна декламативната, разказвателно-епичната дикция.

Сатиричният талант на Людмил Стоянов се прояви още веднъж в стихосбирката „Отвъд желязната завеса". Поетът е видял света на капитала, почувствувал е пряко мизерията и борбата на масите, умъртвяващата човека проповед на Ватикана, бездънното лицемерие на западната социалдемокрация. Той е преживял грижата, болката, надеждата за мир на потиснатия ближен — бял, жълт или черен — и в душата му се раждат гняв и негодувание, чувство за дисхармония в един свят на неправда и разврат. Удовлетворението идва чрез присъдата на сатирата. Така се ражда специфичният сатирично-героичен стил на тая лирика.

Поетът забелязва с негодувание как в Стокхолм, управляван от социалдемократите, шуми една полирана „с варак" действителност: кралски дворец, парламент, безочлива преса, свободна търговия, все блага на капитализма:

Наоколо — империалистическа идилия:
работника — наемник,
буржоата — господар.
Буржоазията трупа крони без усилие,
работникът — жив негов инвентар.

В Рим друго несъответствие: огромният празен кораб на

храма „Сан Петро“, „доайенът“ на петстотин църкви, с кубе, в което висят полилеи, по-едри от селски църквици, с роти и полкове от божи служители „като гарвани в есенен ден“, а в крайнините — гладни люде, жестока борба за насъщния, рахитични деца, расли без слънце, жилища — троглодитни дупки на пещерни хора, дупки, в които не грейва денят.

Блика чувство на протест срещу умъртвяващата власт на музеите църкви, на божиите служители — кардинали, абати и прочее мрачни врагове на живота и човека:

Караул!
Тук убиват живота!
Човека превръщат
в пергамент, в сомнамбул!

Поетът е потиснат от противоречието между новото, протресивното и грозното, старото, отвратителното. И застава естествено в позата на изобличител, изказвайки чувствата си — ту иронични и насмешливи, ту възторжено-патосни и утвърждаващи. Людмил Стоянов може би прави сега поезия най-много от едно чувство — гнева. Той бичува безпощадно онова, което тъпче живота, повдига и окриля онова, което противостои, което носи в себе си великата надежда на човечеството... Сатирата и одата са вътрешно родствени в емоционалния строй на творбите му.

Но нерядко дори на преклонна възраст Людмил Стоянов учудва с поетическата си топлота. Появяват се негови стихотворения, в които съжителствуват простата, интимната човешка реч, осенена от мъдър размисъл, с образи от високия стил. Ето тая чудна творба “ Amor omnia“, в която творецът взема отново голяма поетическа висота, разказвайки с вълнуваща човечност драмата на любовта.

Разказва как е вървял по сенчестата горска пътека упоен, как му е било ведро, леко срещу заника в летния ден. Настъпил е краят на мисли, на грижи, на досада всред прохлада, която лъха от усоите:

Изравнена от спорто-бегачи,
тук пътеката просто лъщи.
По средата със букви разкрачени
някой писал бе тук с тебешир:
„Венче, Венче, защо съгреши?“

Та не бе ли това непознатият,
що ме срещна на стръмния склон,
с късо яке и вехт панталон,
с поглед, в който зари тишината?

И след малко — пак букви по пътя:
„Аз те чакам. Върни се при мен!"
То бе сякаш въздишка и зов...

По-нагоре: „Прощавай любов!"

Здрачът падаше бавно. И ето,
аз отново усмихнат прочетох:
„Няма радост за мен"...
Амор омниа!

Бе край мен тишина и огромни
сенки падаха кротко отвред.

Пред тези прости знаци на човешкото чувство у поета блика размисълът:

Има, има в живота тревоги,
но и те са понякога дар.
Има чувства дълбоки и строги,
на които не си господар.

Тия болки такива са, значи,
тоя момък е, значи, такъв,
че по-лесно е да ги изплаче
с тебешир, отколкото с кръв.

Да му бъде свидетел гората,
да го слушат цветята, тревата!

Едно живо поетично превъплъщение на света у 75-годишния писател. То със свежестта на чувството ни напомня как е написана „Мариенбадската елегия" от възрастния Гьоте.

□ □ □

Както отбелязах, този виден писател-хуманист притежава едно важно качество — упорито, настойчиво преследване на целта. Тази цел го обладава изцяло като благородна подбуда и става същност на неговото съществуване. Това се долавя и в граж-

данското, и в литературното му дело. Упоритата, настойчивата борба за защита на мира и прогреса, търпеливостта, непресекващата работа в областта на различни жанрове — лирика, белетристика, драма, публицистика — оставят дълбока и ясна диря. Колко подеми и поражения, колко мечти и копнежи — и фалшиви, нереални, и дълбоко правдиви, съзвучни с най-хубавите идеали на народа ни, осъществени с фанатичната вяра и твърдостта на борeца. Людмил Стоянов работи повече от половин век над българското слово, обичано от него беззаветно. Неговата взискателност и грижа за езика са еднакви и за лирика, и за публициста.

Повлиян от една епоха на идеен и художествен упадък, преминал през изпитанията на постепенното освобождаване от заблудата, преодолял мъчителните химери на стария свят, преживял няколко преображения, Людмил Стоянов израсна като трезв, упорит, непреклонен борец за правдата на века. Повече от четиридесет години живот са посветени на най-достойното за човека — борбата за тържеството на социалистическия идеал, за отбиването заплахата на войната, за проникването сред народа на една хуманистична литература, зовяща към бъдещето. Вгледаме ли се в неговото уморено, но спокойно лице, обрулено от жестоки ветрове, виждаме сякаш един герой на нетърпението, на борческата воля, преминал твърдо, без отстъпление през бурите на живота.

Не всичко, сътворено от Людмил Стоянов, е еднакво ценно. Много от написаното времето ще отнесе на неумолимите си вълни. Но, както се изразява писателят, все нещо ще остане в кошницата на литературата. Ще остане внушението на една личност — значителна, мъдра, обладана от идеала да служи на народа си, на правдата, на живота, на социализма. Внушението от тази личност е силно, тъй като в трудни за народа ни години тя застана в редиците на борците и разнесе българското име по Европа със срещите си с Ромен Ролан и Алексей Толстой, с Анри Барбюс и Луи Арагон, с Фадеев и Еренбург. През тия години тъкмо Людмил Стоянов е най-подходящата фигура, която представлява народа ни на световния форум за защита на културата, прогреса и мира. Творческото и гражданското поведение на този творец остават като вдъхновяващ пример за едно благородно, хуманно, народно и партийно дело.

ДИМИТЪР ДИМОВ

Димитър Димов е от големите изключения в нашата литература. Такъв всеобхватен талант като неговия може да се мери само с връхните ни величини — като Вазов и Йовков или Яворов и Смирненски. Наистина той не е бил никога поет, но аз говоря за духовна дълбочина и за мощ на дарованието. Като го изравнявам с класиката ни, имам пред вид, че е интелектуален творец, влязъл в литературата ни след Георги Райчев и Светослав Минков, че е почти съвременник на Вапцаров. Той е автор от времето непосредно преди и след Втората световна война. И това е повлияло на неговата сложност, подтикнало е обхватността на ума и на дарованието му. През неговите оригинални по стил романи и драми преминава неумолимо едно критическо, бих казал, разрушително начало, насочено срещу стария, отмиращ свят. Той атакува, но атакува бит и живот, които са запленили въображението му. Изследва ги в дълбочина, анализира ги тънко, дири морални основания, за да воюва с тях.

Като личност Димитър Димов е бил човек, вътрешно устремен напред, към бъдното. Той е жадувал за дейност и за промени. В няколко писма, автентични документи за духовната му настроеност още в ранна възраст, той говори срещу провинциализма, срещу скуката в живота. Неговите наблюдения и върху живота, и върху хората наоколо имат обикновено ироничен характер. Това подсказва скрито чувство за превъзходство. То е едно надмогване над духовната нищета и над еснафското самодоволство. В писмо, писано през 1928 г., отбелязва: „На плажа свири джаз в пълен състав и някои играят върху пясъка чарлстон. Като се свърши танцът, господа танцьорите клякат и почват да си чоплят краката, защото множество остри песъчинки са се забили в кожата на стъпалата им."

И по-нататък:

„Привечер в морската градина между кактусите и алеите

плъзва една разноцветна паплач и аз се прибирам да вечерям, а после да спя." (Писмо до Борис Койчев от Варна, 24. VII. 1928.) Някакви особени яворовски мотиви звучат в това презрение към онази „паплач", всред която все пак е ходил да се развлича.

И в другите си писма говори все за такива „смешни неща". У него са се борили любопитството към хората и самотата, стремежът да получи нещо от околните и плахата му свенливост. Отегчавал се е от несъвършенството, от изостаналостта, от стеснения интелектуален хоризонт.

Димов е видял „опакото" на провинциалния град в края на 30-те години освен във Варна, но и в Кюстендил. Той пише:

„Ужасно заспала провинция е този Кюстендил, макар туземците да са безобидни и общителни.

Има много плодове, комари, горещина и прозявки, не ми се вярва да остана задълго в К-л."

И в друго писмо от същата 1929 г. отбелязва:

„Тук е ужасно скучно."

В този свят на провинциална скука са се разгръщали големите му интереси. Той потъва в натурфилософията, изучава тайните на природата, които науката тълкува философски. Чете втори том от „Origines des espèces", дето се говорило за флуиди. Поръчал си Œuvres choisies de Lamark et l'interprétation de la nature". Тези му широки интереси са допринасяли да израсне по-късно като писател с философска насока на мислене, с могъща логическа и фантазна способност да гради цялото. Големите натурфилософски произведения, които е чел отрано, са стояли някъде в анатомичните му дисекции на човека, присъствували са косвено в схемата на могъщото, „универсално" построяване на сюжета.

Ироничната му връзка със света се е определяла и от некрасивата му външност. Някак си фатална е била за него тази външност — гърбав и силно издаден нос, който постоянно се зачервява, малко тясно скроена маска на лицето, външен вид изобщо, който не издава духовното богатство на личността. И това е създавало известна дистанция между младия още Димов и хората. Широкият му творчески дух се е сблъсквал с несъвършенството и той възклицава:

„Ужасен песимизъм ме е обхванал във всичко и се чудя как ще се отърва от него." Ето един израз и на потиснато самочувствие от физическия му вид: „Носът ми, както винаги, страда ужасно. Червен е като домат. Приличам на плашило." (Писмо до Борис Койчев от 1932 г.) Но дарбата превишава не-

достатъците на маската, самочувствието му на творец надмогва свенливата сдържаност на човека. Тъкмо този самоиронизиращ се Димов е образцово етичен. Нему бе трудно да оскърби опонента или събеседника си, да се изрази драстично, да бъде прекалено строг спрямо онова, което е дребнаво и нищожно. Този именно така фин, благороден и етичен човек непрекъснато воюва с цивилизацията, която бе привлякла със своите сложности ума и духа му. Той виждаше ясно и дълбоко нейните пороци. През най-завоалираните състояния той забелязваше горчиви изблици на жестоки истини. С вдъхновена ревност откриваше мъничкото добро и човечно, което се запазваше и у неговите „отрицателни" герои. В същност той бе техен защитник. Искаше с нещо да изкупи страданията им. Искаше с нещо да ги оправдае за обречеността им, с нещо да ги освободи от тяхната нечовечна съдба. Такова бе неговото отношение особено към героините му — мисис Хорн от „Осъдени души", Ирина от „Тютюн", Инес от „Почивка в Арко Ирис", Адриана от незавършения му роман „Ахилесова пета", открит всред ръкописите му. Той разбираше каква власт имат над тия жени миналото на техния род, обществото, предразсъдъците, усвоените навици. Той вникваше в трепетите на сърцата им и искаше да съхранят онова хубаво, което носят у себе си. Така той бе милосърден, великодушен, състрадателен. И в същото време строг. Защото казваше истината, защото бе войн срещу онези злини, които излива обилно от своя отровен рог цивилизацията.

Творчеството на Димов бе самата арена на кървавите социални и житейски стълкновения. Бореше се доброто със злото, загиваше доброто, а писателят с хладнокръвието на анатома сваляше все нови и нови пластове от личността на човека, показваше все по-дълбоко и по-дълбоко раната, проказата на душата. Освобождаваше се временно от страданието и временно отхвърляше милосърдието и човечността. Той ставаше жесток като истина. Той иронизираше онова, от което се възхищаваше — финеса на своите герои и героини, свободата на духа им, прекалената им вътрешна сила. Трагични или най-малкото несполучили в амбициите си бяха тъкмо неговите силни герои. Трагични личности са мисис Хорн, Ередия, Борис Морев, Инес, Адриана. Тези бляскави представители на грандиозно обогатилата се цивилизация, тези мощни умове и смели характери се показват неочаквано обезценени, загубили надежда да възкресят себе си, погубени от себе си.

Тълкуването на човека у Димов е не само етично, а и дълбо-

ко философско. За него високото развитие на характера довежда и до самоотричане, и до трагичност. Страшната сила на волята се изхабява, както се изхабява механизъм. Който е трябвало прекалено много да желае, е довел себе си до предела на изпепеляването. Това е за писателя някакъв философски закон на човешкото „свръхбитие". Даже и най-дълбокият, най-сложният ум отстъпва пред обстоятелствата. Волята на неизбежното се оказва по-силна от човешката воля. Тя унищожава силните, дръзналите да не се подчинят. Такова „философско" правило съществува в обществото.

Трагедиите на героите на нашия автор произтичат и от друго — от фантастичната им мечта. Те искат неимоверно много. Те са своеобразни мономани. Те са в състояние да прекрачат и последния предел на реалните възможности, за да постигнат целта си. Те се изразходват щедро и всеотдайно в страстите си. И накрая идва опустошението, идва равнодушието вече към гонената цел. Идва отвращението от нея, трагичната съдба на „осъдените души". Дяволът побеждава ангела, Фауст намира само своя Мефистофел и не достига до своя чист бог на труда. Законите, които действуват на тази психологическа арена, са записани с черна боя в кодекса на съдбата. Идва поражението. И то поражението на човешкото. Димов трезво, реалистично и мъдро преценява тази философско-историческа и нравствена драма.

Нека кажа, че той е от сюжетните (фабулните) писатели. Разказва много факти и събития. В неговата проза няма празни полета и страници, в които нищо да не се случва. И все пак той е повече от сюжетен епик. Епичното у него прелива във философското. Той улавя големите сблъкновения между индивида и собствената му среда (цивилизацията), между човешката личност и фаталната съдба, изследва трагизма. Епичността обхваща идеята за предопределеното неравенство между възможностите на човека, силите на индивида и неговите грандиозни цели. Това сложно драматично противоречие е заложено в епоса на Димов. Той е епик не толкова на фабулна събитийност, при все че е великолепен разказвач на интригуващи перипетии, колкото на трагични сблъкновения в характера. Почти удивителна е тази мощ у този слаб и мек човек да превъплъщава грандиозното, силното и катастрофическото.

Животът като че ли казва на неговите герои: всеки трябва да излезе на арената със своите пределни възможности. И героите му искат повече от възможното. Те се саморазрушават в борбата за целите си.

Същевременно Димов бе социален писател, който откриваше корените на стълкновенията. Ако потърсим връзката му с някои от европейските литератури, то би трябвало да посочим английската. Като нейните автори и той обича играта на мисълта, парадокса, разголването на човешката душевност чрез сложна и многозначна ирония. Като нейните създатели и той бе леко скептичен в хумора си, склонен вече, като отрича, да утвърждава.

Този сложен автор, поел издълбоко наши и чужди традиции, бе писател-комунист. Той включваше в художествените си задачи изявата на комунистическото си светоотношение, борбата за комунистическа хуманност. Той воюва за нея и с критиката си. Неговият български Борис Морев като представител на умиращ свят прилича на испанеца Ередия. Крайностите на страстта, психологията на мономана, който чрез силата си пречупва чуждите воли, самообричането на нещо гибелно и фатално — ето какво ги сближава. Сближава ги и казуистиката на ума, така дълбоко изследвана от автора. Измеренията на Димитър Димов са мащабни. Те носят величини български и европейски, прозрения в умиращия и възходящия свят, реална правда и правда на мечтата, на стремежа към бъдещето. С всичко това той бе наш, национален и европейски, световен автор.

□ □ □

Романът „Поручик Бенц" е първата голяма творба на писателя. Въпреки някои несъвършенства в нея се долавя широко обхватният художествен разум на писателя. В своите ранни произведения още се увлича от борба на воли, от философска игра на мисли и чувства. Неговата мисъл е сраснала с идеята за противоречията у човека и свидетелствува за себе си.

В екзотиката на българското се вклинява и небългарското — офицери от германската армия през Първата световна война с тяхното възпитание, с тяхната духовност. Този чужд свят своеобразно обагря и нашата действителност, отсеня привичното в нея, особения й чар. Главната героиня насища въздуха с лично ухание. Тя е рядък болезнен цвят, израснал на българска почва. Дъщеря на французойка и българин, носи в кръвта си нещо романтично и изключително. Красотата на порока и сладострастните тайни на невинността са събрани в едно. Тя възбужда освен състрадание и ужас, и страх — особено когато жестоко се саморазголва.

Още в „Поручик Бенц" Димитър Димов дири изключителната жена, пристрастява се към невероятното в характера ѝ, онова, което не се повтаря. Първото впечатление от Петрашева е съвършената хармония в личността ѝ, телесната красота и интелигентност. Но тя е тайнствена монада, затворен в себе си свят. Нейната личност се „втвърдява" при всяко съприкосновение с непознат мъж. Настъпва тъжната пауза на „затвореното" познание. Каква е? Защо е тайнствена и изключителна? Защо, импулсивна и интелигентна, зряла в мисли и чувства, изпреварила възрастта си, е някак си смайващо коварна и спрямо себе си, и спрямо другите. И идва отговорът: защото е фатална жена, умна, но за нещастие жестока в страстите си, с изострени сетива, опиянена от жестокото мъченичество на самотата си. Петрашева е сложен характер. Една духовно-биологическа смес от черти. Тя притежава съвършено светско самообладание, но е склонна към разголващи я изповеди. Носи нещо безразсъдно и сатанинско, което я влече към гибел. Тя е готова да изпълни всяко фантастично хрумване и да се осъзнае изведнъж, че не е знаела какво върши, подчинена на сляпа воля. Тя е въплъщение на „фаталността".

Може веднага да се каже, че при обрисуването на портрета и личността на Петрашева Димов още не достига майсторството, което показва в „Осъдени души" и „Тютюн". Понякога дълбочините, които търси, са условни. Петрашева нерядко изглежда повече такава, каквато я представя авторът, отколкото наистина да действува по повелите на характера си. Тя е още търсеният идеал на противоречива, на фина и богата духовно жена. И все пак пътищата, по които тръгва художникът, са любопитни. Отблъскват го тривиалното и обикновеното. Бяга от познатия свят, изпълнен с копнеж и с неудовлетвореност. Неговата героиня превъзхожда познатия ни литературен персонаж. Изтънченото съвършенство на невинното и порочното са новост за литературата ни. Петрашева е продукт на сложно духовно общество. Тя повелява и убива едновременно. И хората около нея са готови да ѝ посветят живота си, да се обрекат на смърт, омаяни от сладостта на жертвеността си.

В сложните извивки на нейния ум, във фаталното ѝ непостоянство пулсират енергичните изблици и на Ориента, и на западната култура. Тя излиза от загадъчната и сънлива тишина на Изтока и носи поразителната салонна живост на модерния живот. Тя идва с носталгията на нещо неосъществено. Димов е търсил да изведе образа ѝ до една психологическа реалност: „Тя направи ням отрицателен знак с глава. В лицето ѝ имаше

нещо твърдо, блестящо, неизразимо красиво, сякаш бе статуя от мрамор с диамантени очи, замръзнала в строга неподвижност." Или: „Гласът й бе пълен със значение. За първи път Бенц се запозна с чудната особеност на този глас да бъде кристално ясен не само във физическо качество на тембъра си, но и в чувствата, които изразяваше."

Още отрано, едва осъзнал писателското си дарование Димов се увлича по това блажено откривателство, по дълбоката тайна на неизведени в литературата характери, по дълбочини, които са някаква сладка мистерия — гибелното, съдбовното, неотвратимото. Не можем да кажем, че още в първата си творба писателят е постигнал всичко. Забелязва се противоречие между външното описание на героинята и нейния психологически живот, който още не е така задълбочен, както у женските характери в другите произведения на писателя. Има някакво несъответствие между формите, описанията и реалното протичане на душевността. Възбудено тъжното, порочното, твърдото са дадени повече външно, с „диамантовия блясък" в очите, с афектираните действия, отколкото като дълбок вътрешен живот. Писателят частично се е домогнал до реализацията на своята мисъл. Той е на границата да създаде образ на жена с мрачна предопределеност, с фатално участие в живота, с изтънчен ум и сложна конфликтна душевност.

Но пътят е негов. Той е намерен. И у другите характери в романа има нещо необикновено: всеотдайността на Андерсон, моралното самоубийство на Хиршфогел, възвишеното и долното, събрани в чудовищната им надменност. Писателят сгъстява боите, търси несравнима духовна величина. И това придава нещо трайно и безсмъртно на образите му. От тях е изведено изключителното, което се запомня. И ужасна, пресилена и действителна е тази сложност на неповторимото. Характерите стават изразители на типични качества. У тях има винаги нещо философско, което ни кара да тичаме подир тайните, подир ужаса на познанието.

Не случайно писателят обръща такова внимание на интелектуалното, на играта на ума, на парадоксалната изтънченост на словото. Неговите герои превръщат страданието в сладострастие и напомнят героините на Достоевски. Пред поручик Бенц вместо царството на любовта се отварят вратите на ада. Вместо чудесното и желано щастие — мракът на страданието. Той трябва да понесе голям товар, да получи тежък удар, да бъде изваден от една илюзия с отвратителна яснота, която предизвиква у него и гняв, и разочарование, и болка, и лудо желание да

извърши най-неочакваното. Във всичко това е не само личността на героя, но и процесите на познанието. Неочаквани обрати в сюжета помагат на писателя да навлезе по-надълбоко в душата на човека, да превърне живота от наивно зрелище в жестока пружина на съдбовно действие.

Още сега езикът на писателя е великолепен. Речта му извиква наяве сложни движения на мисълта. Тя е силно интелектуализирана, подсладена от лека горчивина, с песимизъм и ирония. В тънки намеци, нюанси, недоизказаност се чувствува финната шлифовка на салонния живот, на възвишената игра на ума. Познатият похват да се изобразява един от героите чрез отражението му в мислите на другите се обогатява от интелектуализираната опосредованост. Героите говорят изискано като автора, служат си ловко с парадокси, извеждат интересното в неочакваното, създават атмосфера на интелектуален живот. В „Поручик Бенц" още Димов си служи с терминологията на медик („мелничният пигмент" на Хиршфогел), с реч на художник-живописец („морави сенки и петна от кармин придаваха на хълмовете около града и целия пейзаж някаква прозрачна раздвоеност"). В „Поручик Бенц" още в езика преминават наблюдателността на психолога, философски устроеният интелект. Езиковите съчетания са богати. Той пише „поласкана суетност", „успокояваща сладост", „гордо благоразумие". Пози, жестове, изживявания са психологически усложнени. Парадоксалните наблюдения са обобщени истини: „Фаталната сила на мигновената съблазън винаги ни примирява с миналото на жените, които обичаме." Тези обобщения понякога обхващат едновременно природната и историческата картина: „Есента умираше всред тръпки на сладостна тъга и разбити надежди за мир." Димов обича антитезите. Той нарича аеропланите прелитащи над града „ангели на разрушението". Тези грозни птици на смъртта вижда „окъпани в блясък и синевина". С наслада рисува контрастите — небето с неговия „тъмен балдахин", усмихнат и безоблачен, сякаш на света „нямаше ни смърт, ни глад, ни отчаяние". Чрез антитезите писателят ни открива истините на полюсните състояния, на отричащите се крайности. Това създава стила на Димов, оригиналността на интелектуалното, на парадоксалното му отношение към света.

Писателят си служи майсторски с диалога. Интригата у него е сътресение, извикано от най-неочаквани ситуации. В това е и особеният чар на ранната му романистика, не толкова повествователна, колкото драматична и конфликтна. Още „Пору-

чик Бенц" е спор с живота — за любовта, за смъртта, за мрачното и опиняващо страдание, за силата на страстта.

□ □ □

Дълго време Димов мълча. Седем години изминават до появяването на втория му роман — „Осъдени души". Това бе време, за което Толстой написа „Война и мир". Но Димитър Димов не бе от бързите. Книгата трябваше да се роди от себе си и от живота. Всяко насилие би било гибелно.

През годините 1942—1943 той е в Испания. Зрялата му мисъл сварва тая страна не само във втората фаза на войната, но и с памет за гражданската война от 1936 г. Въображението му е грабнато от извънбългарската действителност. Показва се пак неговият афинитет към чуждото, към иноземното, към онова, в което е голямата драма. Като че ли му е тясно в домашната обстановка. Като че ли не намира онези достойнства, онзи предмет на изобличение, които се срещат в големия, в широкия и непознатия чужд свят. Това, разбира се, е лесно и лековерно обяснение. Художникът търси не чуждия свят, а изключителното, изтънчеността на чувствата, сложността на отношенията, тиранията на една фатална воля. На интелекта на самия автор този свят е по вкуса и така на помощ му идва контактът с чуждото.

В „Поручик Бенц" героите са предимно чужденци, но обстановката е българска. Общественият климат е наш. Наш е пейзажът — на малкия град и на столицата. В „Осъдени души" Димитър Димов е великолепен живописец на чужда природа — екзотиката на Испания, атмосферата на хотели и катедрали. Прекарал само една година и четири месеца в тази страна с бурен, потиснат от мрака на църквата живот, влязъл в нейния духовен климат, той е бил и вътрешно очарован от срещата с чуждото. С интелект, изграден сложно, Димов има някакво вътрешно влечение едновременно и към екзотиката на миналото, и към най-усложнената съвременна цивилизованост. Обикновеното, привичното не го задоволяват. Към своеобразното, приповдигнато съзерцание ще се прибавят и опозиционността, и скептицизмът на мисълта му. Той ненавижда елементаризирането на живота, търси най-сложното познание. И съдбата му помага — среща го с Испания, вековна Испания, загърната в предразсъдъци и кастова затвореност, съвременна Испания, брулена от ветровете на изострени класови борби. Въображението му въвежда тук и един друг духовен свят — све-

та на Англия, представен тъкмо от жена фатална, жена с фанатична воля. В живота на Испания с нейните предразсъдъци, с нейните катедрали и гробници, с нейната традиция се влива лъхът на изтънчена Англия, аристократична, свободна, неразумна, достойна и недостойна за себе си. Фатална смес от испанското и неиспанското, от традиционното и нетрадиционното. Едно умствено настроение, което сблъсква традицията с желанието за щастие, за любов, за свобода.

Друга личност, писател, който не би бил Димитър Димов, би разположил това сложно единство. Би останал завлечен от едното — в света на традицията или на съвременността. Но нашият автор е единен в сложната си многостранност.

Главен герой на творбата му е англичанката — по-точно нейната неотстранима, фатална страст, силна и гибелна като съвременната цивилизация. Полетът и паденето на тази страст са изследвани грижливо. Тя е под лупата на наблюдателно око. Англичанката се чувствува като в духовен затвор в Испания, запазила духа на средновековието. Срещу нейната фатална любов каноните на йезуитския орден, традицията на църквата, която се защищава срещу пориви от светски характер, тъмни йезуитски чувства, разцъфтели при условия на несвобода.

Романът има символно заглавие „Осъдени души". Осъдени са чувствата, невъзможно е сближаването между двата свята и това ги изправя на борба. Мисис Хорн и свещеникът Ередия са обречени от традициите, от възпитанието, от духовния си манталитет. Те са жертва на историята. Но главно на самите себе си, защото са силни мономани, безкомпромисни, способни на жертвени крайности. Адът е измислен в античността, а е преосмислян през всяко време. За Хорн и Ередия той е подготвен и от съвременността, и от предходните поколения. Ередия е жертва на предразсъдъците си. Стоманената воля на свещеника прави англичанката настъпателна, неотразима в действията си, способна да унизи даже националното величие на расата си.

В центъра на романа стоят двама герои, които изумяват. И те са персонаж, непознат за българската литература. Те са изключително „димовски", издаващи авторовото отношение към света. Със своите действия те не изчерпват сюжета. В него има и нещо друго — стълкновения, движени пряко от историята, причинявани от гражданската война. Става дума не за духовно, а за земно, за социално мъчение. Това е „болестта" на епохата — чудната музика на социалните надежди, чиито тонове звучат през ужаса на личните драми. Суров полъх, груба и осезаема действителност, която иска живот, и фатална страст, сту-

ден дух, който излиза от традициите на ордена и вещае смърт — всичко това присъствува в зашеметяващата сложност на романа.

Творбата е построена върху принципа III — I — II. Чрез разменените времена изпъква и националната драма на Испания: потушена е гражданската война, настъпило е страшното, повърхностното безвремие на историята, през което всичко е някак си лекомислено. Авторът започва с края — с бавно умиращата морфинистка. Разрушена физически и духовно, мисис Хорн таи у себе си още силата, волята и красотата на млада жена, била влюбена до безумна всеотдайност. Образът на другия Ередия, международния мошеник, посещенията му във „висшето" испанско общество леко разреждат впечатленията от трагизма. Структурата III — I — II помага за по-ефектното изображение на драмата на двата силни характера, вплетени в гибелна борба.

Димов е избрал размяната на времената като добре обмислен похват на опозиции. Той ни убеждава в значителността на миналото чрез контраста му със сегашното. Страстта на Фани Хорн я е довела до ръба на пропастта — пристъпи на глад за морфин, унизителни връзки с един мошеник, търговец на отрова. Писателят е преодолял леко затруднението, създавано от нарушаването на последователността на времената. Затрудненият план се е оказал по силите на твореца. Създава се своеобразна паралелност в драмата на Фани Хорн: видели сме я вече каква е пред гибелта си, преди да ни се разказва преживяното от нея. Началото на романа (III, последна фаза на ставащото) е в опозиция на въодушевлението (I — II). В своята постройка Димитър Димов е и модерен, и традиционен. Той е възприел непоследователното протичане на времената за повече дълбочина при изображението на страхотната игра на съдбата.

В първата глава разказът се води от трето лице, в другите две глави разказва Фани Хорн. Но разказът протича пак в трето лице, като авторът много умело заема повествователната поза на героинята си. Вътрешният свят на героите се узнава чрез монолога им, чрез диалозите им и даже чрез диалога, който разказвачът води с тях. Той подсказва скрити техни мисли, ненатрапени от външната събитийност психологически ситуации. Като неизявено действуващо лице авторът е в отношение с героите си. Ето една особеност — той никъде не оставя „насаме" със себе си свещеника Ередия. Той го обрисува с впечатленията на Фани Хорн, като че ли за да запази така „автентичност-

та", сигурността за разказ — изповед от името на свидетел. Монолозите на Хорн са изпъстрени с авторови забележки. Изповедта й протича с близкото участие на един втори анализатор на душевния й живот. Това различно отношение към героите позволява по нееднакъв начин да се пародира стилът на тяхното слово и мисъл: на Фани Хорн по-непосредно, на Ередия чрез духовността и реакциите на англичанката. Така душевността на мисис Хорн е повече субективизирана, на Ередия е представена с повече обективни външни жестове и действия. Една многопосочна сложност на анализа, която узнаваме във формите на първата, втората и третата глава, които са изповед, дневник на героинята. Всичко това подсказва усложнения аналитичен маниер на автора разказвач и психолог.

□ □ □

Димов характеризира персонажа си освен чрез психологически анализ, чрез действия и преживявания, но и с помощта на историческата обстановка. В композицията на романа са включени граждански събития, като непрекъснато се усеща и присъствието на историческото. Характерите са поели и носят в себе си традиционната историческа съдба на Испания. Испания, надута, горда, Испания, благородна, но и чудновато смешна, която напомня обеднял идалго. Тази España tradicional с католицизма, със секциите на йезуитския орден, със страшните завети на Лойола присъствува при характеристиката на рода на Ередия. Тя идва със спомен за славното и трагично минало, за да влее „същина" в човешките характери. Тя присъствува като интелект, чувства, умонастроение. Тя е почтено кавалерство и фалшив аристократизъм, тя е горда и достойна поза, комична изява на достойнството. Писателят обрисува тази Испания с лека насмешливост, със състрадателна горчивина, с внушение за дълбок трагизъм. Неговата ирония преминава във фигурите на езика, в стилистичната образност. Когато разказва, че един-двама от всяко поколение еродиевци са ставали монаси, един-двама са стигали до чин адмирал или генерал, един-двама са представлявали редовно земевладелците от провинцията Гренада в Кортесите, Димов мимоходом отбелязва, че това са били все достойни мъже с боязън от бога и непоколебима вярност към Бурбонската династия. Иронията му узнава историческото чрез личностите и поведението на хората. Тази ирония е с широк обхват и излиза извън стилистичната фигура. Един от тези достойни идалговци е станал контрабандист

и се страхува от криминалните инспектори, той е самопреценка на года със страха си, с горчивата си мъдрост, с мизантропичната си философия.

Иронията на Димов звучи и при обрисуването на външния декор, на екзотичните атрибути на испанския пейзаж. Пазачите на парка, подхвърля той, са облечени в живописни дрехи, „които напомнят някогашните бандити от Сиера Невада". Оригинална смесица е обществения живот: вестниците предават с огромни заглавия речта на един генерал „и програмата за поклонение пред мощите на някакъв светия". С външния си вид Испания напомня някакъв пъстър и глупав панаир, комична сцена, на която жестикулират с надут патос овехтели благородници. Тя ни говори за себе си с мрачна музейна тишина, със сенки на зловещи катедрали, в които съвременни инквизитори шествуват, облечени в дантели и брокат. Цялата тази пъстрота вижда окото на писателя и я изнася хапливо. Боите са засилени, блясъкът и изяществото се сменят с мрачни тонове, живото презрение на демоса отразява в себе си и благородна, и жестока Испания. Писателят прелиства понякога страниците на историята, за да осветли комично-трагичните сцени на съвременността. Безработните дрипльовци пред входа на хотела чакат с протегнати ръце, мълчаливо, „като разорените грандове на Испания през Наполеоновото нахлуване". Някогашна Испания преминава през интелекта на героите, тя е в кръвта им, тя е тяхното духовно богатство и тяхното разорение.

Присъствието на историческата действителност проличава и в отношението към вещите, към обстановката. Димов обича да описва зали на музеи, полумрака на високи катедрали, увяхващия разкош на аристократически домове. Тук се е запазило екзотичното, следите на злото и абанос. С увлечение Димов описва и холове на съвременни хотели с огледала, със скъпи килими, изобщо свят на вещи, в който луксът се бори с духовната нищета. Подробно описани, оживяват под перото му и облекла — жакети, рединготи, лачени обувки, бели ръкавици, колосани яки, монокли, бастуни, етнографски реквизит, съвременен и със старомодна елегантност. При възсъздаването на пейзажа се показва развито зрение за бои, за хармонични и контрастиращи си светове. Омарата, която се спуска от небето, е „оловносиня". Вечер тя придобива „изумруденозелен цвят". Кокотките са с „цикламени устни", с „оранжено" напудрени лица, със „синкавочерни коси". Навсякъде е подчерган цветът — и в устните, и в лицето, и в косите. Сякаш изпъква някаква картина от времето на постимпресионизма, в която доминират багри над форми и овал на фигури.

Като ученик Димитър Димов се е увличал освен по химията (имал е инсталирана лаборатория на тавана на къщата си), но и по живописта. Той е рисувал страстно, с гореща палитра. И сега неговото въображение намира удовлетворение в богатството на цветове, изразено чрез слово. Той, късогледият, вижда ослепително ярки и горещи бои, нюанси и контрасти, с привилегия на силните багри. Чрез тях възбужда емоции. За разлика от разказвач като Емилиян Станев, който се увлича от цялостния, непосреден образ на природата, който усеща миризми, влага, температурни изменения, лъх на треви и листа, движение на фигури и животни, Димитър Димов, лишен от непосредно чувство за природата, повече градски писател, си играе с емоционалната колоритност. При него небето е халюцинаторно синьо или хладно безцветно, а лицата на хората — винаги оцветени от някаква особена боя.

„Лицата на младите блестяха като лица на статуя от слонова кост, а косите, устните и тъмните им очи върху кехлибарения фон на кожата образуваха прекрасни съчетания от черно и розово."

Или: „Лицето на Фани доби цвета на синкав мрамор."

При пейзажа се чувствува даже видът на боята — блажна или акварел. Пейзажът на Сан Себастиян „запазваше разводнените *акварелни* цветове на крайбрежието около Биариц" (акварелна боя). Вълните на океана са „желязно сиви, маслени" (маслена боя).

Езикът е неизчерпаемо богат при тези възможности на медика, на психолога, на художника живописец. Една преобилна семантика и от исторически характер, и от културни представи допълва зрителните усещания. Художникът е еднакво вещ при физически и тонален рисунък, при изобразяване на психологическа възбуда, при синтез на багри, парадоксални мисли и иронични наблюдения. В цялото това богатство освен мощта на въображението присъствува и високият интелект на художника, неговият силен писателски инстинкт. Сложността на граматическите структури го отдалечава от обикновения изговор, от привичната изразност, от установените форми на общение. Оригиналността на мислите, парадоксите, ироничните намеци — всичко това е образец на отклоняване от привичните, от употребяваните всекидневно езикови форми. Тази изключителна надареност ражда разказа.

Българският автор е оставил и забележителен езиков паметник за величието и за трагичността на една чужда страна.

□ □ □

Нека отбележим още две особености: присъствието на исторически събития в сюжета и извеждането на образите до общочовешка значимост. В романите си Димов рисува човешки съдби винаги на фона на пряко ставащи исторически събития. В „Поручик Бенц“ фонът е Първата световна война. В „Осъдени души“ — гражданската война в Испания, в „Тютюн“ — Втората световна война и съпротивата. Същевременно характерите със своите страсти, типични черти, воля и всеотдайност израстват до символи на човешкото и общочовешкото. Така е в „Осъдени души“. Дълбокият и умен автор е разбирал добре, че пълнотата в изобразяването на действителността изисква важен исторически фон. Той е направил своите герои не свидетели, а участници в гражданската война. Те са страна в нея: свещеникът Ередия със своята заклета привързаност към монархията, Фани Хорн с колебанията си между монархията и републиката. Всяко от лицата в романа е с идеологически костюм: монархисти и републиканци, анархисти и синдикалисти, комунисти. На фона на историческите събития изпъква общочовешкото у главните герои. То е и несвързано с гражданско-историческото събитие, тъй като показва личната етична и човешка изобщо същина.

В първите страници от втората и третата глава Ередия е някакъв млад бог, слязъл на земята. Той е въплътена красота. Неговата личност издава неизразим финес. Той притежава не само красота на тялото, а и властен ум, и смущаващо силна воля. Неговата нервна южна красота е одухотворена. Тя притежава очарователна власт и това завлича Фани Хорн от крайност в крайност. Но постепенно у свещеника йезуит започват да изплуват и онези духовни черти, които не са оживена красота, магнетично очарование, тайнственост. Това е неговият мрачен фанатизъм, зад който стои силата на църквата, движила векове испанската история. Образът придобива дълбочини не само исторически, но и човешки. Героят се изгражда в два последователни пласта: първият е видимата му изява, запленяващата му външност, а вторият — неговата духовност, онова фанатично, което е овладяло изцяло личността му и го е направило втори Лойола. Постепенно Ередия се демаскира, той е въплъщение на ордена си с неговата сложна каузистика и убиваща човешкото молитвена дисциплина. Този бог на южната красота се оказва изтъкан духовно от формалности, със заслепена воля. Тя стои като жестока преграда пред чувственост-

та му, пред живата и млада плът, пред всичко, което влече в света на желанията. Участието на свещеника в гражданската война допринася да се покаже всичко жестоко, нечовешко, фантастично и убийствено, което са католицизмът и йезуитският орден в Испания. Но Ередия е и чудо на човешката воля, на моралната дисциплинираност, на фантастичната мечта. Той е мономан не на страсти, а на убеждения.

Критическото си изобличение Димов е извършил с изумителна вещина, намерил е дозировката на прекрасното и на злото.

С майсторска вещина е изведена до общочовешка значимост и сложната личност на Фани Хорн. Тя притежава силата на своята раса, гореща и хладна едновременно. Тя изпива до дъно горчивината на разочарованието — от илюзии, които е поддържала не толкова с интелект, колкото с емоции. Тя е драматичен праобраз на вътрешната перспектива на цивилизацията. Тя е символ на загиване, на физическо и духовно разрушаване на личността чрез отрова. В нейното съзнание Ередия изплува като образ на благородна Испания, за да го осъзнае накрая като жалък Дон Кихот. Той наивно мечтае за чудеса — да разшири католическата империя, да смъкне насила тъжния Христос на земята, да създаде някакво сухо йезуитско царство на справедливостта. Той се ползува от най-подлите и унизителни методи на ордена: шпионажа, вулгарното подслушване, понататък с лицемерие — защитата на монархията, която би дала нови привилегии за ордена му.

Фани Хорн вижда действителното лице на своя кумир в лагера за петнист тиф. Тя осъзнава, че обича коварен демагог. Рухват илюзиите, преследвани от гигантска воля. Ередия не заслужава даже да му се надсмее — можете ли да се надсмивате на Дон Кихот, който е изумял, който се сражава с овци и с вятърни мелници. Здравият разум, пробуден изведнъж, е потиснат и унизен. Миражни цели, неосъществени илюзии, фалшива патетика и фалшиво обожаване — ето какво лежи в прахта като мъртъв идол. На смяна на разочарованието идват отровата, морфинът, гибелният символ на цивилизацията. Цивилизацията на умиращата раса на аристократите, на изхабените в гонитба на миражни цели силни характери. Тя е подготвила гибелното разочарование, самоунищожението.

Героите от романа са със съвременно общочовешко значение. Те излизат извън средата си, извън историческата си рамка. Като персонажи на велики художници прекрачват в музея на вечните ценности.

Романът на Димов не принадлежи към стотиците творби на

съвременната литература, повествования за разрушена любов, за фатални чувства. На географската карта на съвременната ни романистика, била тя френска, английска, испанска или италианска, могат да се посочат малко произведения, заселени с такива общочовешки страсти. И с такива характери, в които има нещо титанично, което надхвърля рамките на познатото. Изправени пред огромни препятствия, двата характера се сгромолясват в пропастта като античните герои, като Едип и Антигона. Ередия за Фани Хорн е като Дулцинея за Дон Кихот — идеал, обърнат наопаки, копнеж по абстрактното. Ередия пък в своята маниакална, свирепа дисциплинираност е Дон Кихот, верен на параграфи и катехизис. Той е живата красота, която носи у себе си и грозното. (В романа Димов отбелязва, че грозотата успокоявала един от героите му повече от прекрасното.) Грозното като фанатизъм, като смазване на човешкото е облечено в тялото на прекрасен бог. Застиналият, вкаменелият се католицизъм, който преповтаря Лойола след много векове, идва с живото очарование на красотата и младостта.

Общочовешкото в „Осъдени души“ се отвръща от историческото и същевременно се сплита с него, възвръща ни към него. С това творбата на нашия автор напомня произведения, в които драмата на личността и на историята изваждат наяве с общи сили специфично човешкото. Художникът не размишлява за смисъла и значението на това, което става. Той не търпи изпълнени с вода речи, сълзливи декларации. Въодушевява се от своя стремеж да покаже максимално силно и дълбоко чара на характерите и събитията. Те са своеобразна алегория на битието на едно общество, измъчено от самото себе си. Няма български автор, откривал така тайни извън нашата действителност. Нашите писатели са твърде „домашни“ не само защото сюжетите им идват от една домашна сфера, а защото и характерите, и динамизмът на психологическото изживяване нямат в себе си онова, което ги причислява към световното. Димов надмогва нас самите. Той узнава чужди тайни, той става пазител на общочовешкото като образ на крайна волева изява, като крайност на страстта. Димов е далеч от неопределеното, слабото, ограниченото като мечта и дело. Героите му не изплуват из полумрака на повтарящи се сънища. Те не играят комедията на героизма. Те се обричат, готови всяка минута на краен риск. С тях писателят извежда своята линия в изобразяването на човешкото — като воля, която прекрачва трудности и е гибелна за самата себе си.

□ □ □

Колкото и да говорим за други светове, за чуждото в романа „Осъдени души", трябва да кажем, че е намерено равновесието между нашето и чуждото. Този роман принадлежи към онези книги, които са написани от една национална позиция. Може да търсим български предпоставки за написването му: те са и в духа на богомилството, и в съвременния исторически опит на нашия народ, поведен напред от комунистите. Те са в изстраданата ни история като отрицание на деспотизма на класи, на идеи и чувства, като порив на демократизма ни. От такава национална позиция идва оценката на чуждото. Тя предопределя интелектуалното познание на чуждия свят от български автор. Той разшири своя терен в изобразяване на характери на крайности, характери, алегория на човешкото, характери с развит съвремен интелект и тънка чувствителност. Любовта у тях не е нито сладострастие, нито идеализиран сантимент, а фатална сила, от която няма освобождаване. В „Осъдени души" Димов разшири и социално-философското си разбиране за света и за неговите непреодолими конфликти. В тази си критическа книга той изпъква като автор хуманист, загрижен за съдбата на човека и човешкото. Перспектива и вяра могат да се черпят от народните сили. И това определя ласкавото му отношение към героите отсам барикадата, към обречените на нищета. Димов съчувствува и на „осъдените души", на изпепелените си герои. С романа му, появил се в средата на 40-те години, българската литература тържествува своя подем, идеен и естетически. Тя разкрива възможностите на нов метод, критически и оптимистичен, възможности за дълбоко изображение на съвременността.

□ □ □

Романът „Тютюн" бе подготвен от критическия анализ на българското общество в „Поручик Бенц", от вникването в душата на мономана и замайващите пари на страстта в „Осъдени души". От опита и знанията на Димитър Димов за българската действителност и най-сетне от историческите промени, които подкрепиха диалектическата „съзерцателност" и философската настроеност у писателя. Той израсна в своето духовно самоопознание и достигна до своята епопея, в която възсъздава и нашия български свят, и себе си. Всичко в „Тютюн", всичко, и историческата драма, и характерите са различни от пресъзданото в „Осъдени души". Тук доминира българската атмосфе-

ра. Иронично-психологическото световиждане е вкопано в една богата национална сюжетна събитийност.

„Тютюн" не е роман от традиционния тип, а широко загребано изображение на народното ни битие. Затова може да се говори и за особената му „културна ценност" в сравнение с предходните творби на Димов. Той е новост за литературата ни. Преди „Тютюн" имаше малко произведения така богати сюжетно, с толкова много линии, обхванали града и селото, с толкова противоречия даже и в средата на работниците и партийните функционери, да не говорим за конфликтите всред тютюневите търговци и магнати. Като могъщ бог, който възсъздава отново света с цялата му сложност, и Димов изважда тук живота в пълното му епично единство, в диалектично-драматичната му противоречивост.

Той е оползотворил сега цялата си мощ на разказвач. Отново дири дълбоки характери, изключителни страсти и ги възсъздава по принципа на яркото подчертаване на индивидуалното. Така те стават трайна мярка за някаква човешка същина.

В „Тютюн" са събрани много художествени цели: в изображението намираме и широкото табло на социалните борби (тютюноработниците, партизаните), и интимния свят на магнатите (татко Пиер, Торосян, Кондоянис), и конвулсиите на някаква ужасна, безмълвна мъка, изразявана несъзнателно (полудяващата дъщеря на татко Пиер) и безгранична сила на волята (Борис Морев), и драмата на стигналата върховете на хайлайфа жена от народа (Ирина), и интелектуалната сила на комунистите (Павел, Шишко, Лила, Динко). И всичко това е потопено в една неповторима българска екзотика. Писателят анализира точно, с медицинска строгост разложения и умиращ свят на буржоазната ни класа. Той показва залеза й на фона на величавите народни борби. И всякога го интересува в историческото съдбата на човешкото. Героите му изгарят на нееднакви клади — клади и лични, и обществени. Те израстват с различните си заложби, защото в тях като в почва са посети мрачните семена на миналото и те са трагични чада на стар и разкапан свят или греят със светли надежди, отдадени с „лудешко" самоотрицание на идеята да бъдат освободители. В тоя пъстър, многослоен, йерархичен човешки хор ще открием тайните помисли на автора да бъде изобразител на различни страни на човешката природа — интелектуални, емоционални, съзнателни и подсъзнателни, ефектно-естетични. Така пред този критик на обществото стои все големият въпрос за човека. Как ще се спаси в лудата си упоритост мономанът? Как ще се спаси от

пипалата на разпуснатия живот здравата женска натура? Какво е човекът, оголил зъби срещу други нему подобни индивиди, и човекът като частица от колектива, сраснал с целите на народа си. Забележете, че и положителните герои, борци в „Тютюн“, са със своя лична съдба, със своя често пъти интимно-трагична предопределеност. Димов не бе дотам наивен, че да ги изважда от тая човешка сфера, да ги дестилира до постигане на етично-идеалното. Той намира у тях „екзотиката“ на индивидуално фаталното, проявило се върху фона на величави исторически дни и през тях.

Бяхме го обвинили някога, че е проявявал слаб интерес към героите революционери, като е изнасял на преден план своя „буржоазен“ персонаж. Това бе резултат и от недоопознаването на произведението му. Резултат на упорито и тесногръдо изискване за положителни герои без човешки качества, и то качества всякакви, включително и неположителни. И у тези си приземени герои той търси изключителното, необикновеното, рисува ги понякога с гъсти романтични краски — търпеливия резоньор Макс, разкъсваната от студенината си Лила. От тях вее трагичната вина на безвиновните, заложена дълбоко в личността им. Те са чада на класата си и са извън нея — с интимни страни на своя живот, изведени до човешка пълнота, с реалистичен контекст на чувствата.

□ □ □

Епопеята „Тютюн“ е най-широкото у нас изобличение на българската буржоазна класа, правдива картина на нейния живот, който се движи многопластово и многопосочно.

Жанрът на романа се определя от идеята за конфликта между народа и властвуващите. Една особеност на нашата страна като производителка и износителка на тютюн, страна с възвишен свят, „бомонд“ на тютюнотърговци и многообразен суров, кален в битки тютюнев пролетариат, който противостои на този „изящен“ свят, определя сюжета на творбата. Хищническите борби на тютюневи магнати, увлечени в печалбата, експлоатирането на работниците и от местните грабители, и от съучастници от чужбина са почвата, върху която израстват личните драми и особено драмата на сина на гимназиалния учител Борис Морев и дъщерята на полицейския фелдфебел Ирина. За Димов социалната борба е вече начало и на оригинална духовна поза. Наполеоновската сила у сина на чудака учител е имала някаква далечна предпоставка. Тя е и сила наследствена,

почти зверска, апологизирана в контекста като необикновена, кондензирана воля за власт. Тази сила и този чар на Борис Морев му отварят вратите на дома на татко Пиер. Те го правят страшилище за крале и велможи на тютюна. А безсилната Ирина, упоително красивата, обсипаната с даровете на природата, интелектуалната и женствена Ирина, способна да страда и да побеждава, тръгва по своята сложна орбита, определена й и от личността й, и от властта върху нея на Борис и на парите. Тя е здрава и красива като селянка, изтънчена и изнежена като любовница от преситения буржоазен хайлайф.

В сложната многопланова канава на романа се включват разни жизнени слоеве: селяни, производители на тютюн, работници от тютюневите складове, дребни агенти на тютюневите търговци, тютюневи монополисти, свързани с големите концерни в чужбина. При цялата тази поляризация повествованието се обединява от човешката драма на Борис Морев и Ирина. Те са заложниците на автора. Те трябва да влязат в чуждия свят, за да покажат античовещината му. Те се свързват с хищници, за да придобият нещо от навиците им. Те побеждават сред битките на салоните, като раздават чистотата си. Те са герои на пищно жизнения с пороците си и залязващ биологически и духовно свят. Нещо хубаво има и у Ирина, и у Борис Морев. Той е силен, с проницателен ум, с талант. Но съкровищата на духа му помътняват всред обдимения от мътни страсти мир на парите.

Праобраз на Борис е татко Пиер. Той има своя религия: почти грубо отвращение от изискванията на официозния морал, той е състрадателен понякога, с влечение към плебейски-житейското. Той има и свои философски норми: ограбването на света е естествено явление, неравенството между хората е природен закон и не може нищо да го отмени. Привилегията на богатството дава права, от които могат да се ползуват само малцина. В този изискан свят на татко Пиер звучат и други мелодии: едната е жизнеността на тютюнотърговеца, бодростта на неговия дух, запазила се най-вече за дребни любовни авантюри, а другата е израждането на рода, угасването на живота за него с лудостта на Мария. Тази Мария с безпомощната си пеперудена красота, лишена от щастието да вкуси здравите и сочни плодове на живота. Борис Морев има за праобраз татко Пиер, но е още чужд на израждането. Той е контрастът на класата, нейното *за и против*.

Димитър Димов има тънко чувство за сложност и за нюансировка на явленията. У него художникът уважава и хората от

буржоазния свят. И то тъкмо с инстинкта и разума на художник, който има влечение към онова, което е уникално, което не се разтваря в многото, което създава идеята за безпределно разнообразие.

Той следва своята философия за човешкия характер като родово и индивидуално начало едновременно. И затова обича типичното като рядко, като неповторимо, а не като масово и повтарящо се. Донякъде ни се струва, че татко Пиер и Мария не са герои на нашата действителност. Че те, особено Мария, са попаднали на чужда сцена. До такава степен силно е подчертано уникалното. Във фаталността на Марийната съдба е дадено типичното за класата като едно рядко изключение. Чрез нея авторът се е отнасял и съчувствено към човека от тази класа, който унищожава себе си.

Даже в съдбата на търговеца Торосян има човешка драма и тя е изнесена съзнателно и преднамерено. При обрисуването на който и да е характер Димов наред с широко човешкото търси веднага и особеното, и индивидуалното и чрез него създава типа. Той довежда особеното до известна крайност, като следва заложбите на самия характер.

Един голям писател, един художествен прорицател, който поради личния си подход към човека напомня най-големите майстори — Гогол и Достоевски, Балзак и Мопасан, Дикенз и Голзуърди. Димов има нещо от това гениално величие на най-големите, на изключително големите. Защото има свои принципи за създаване на човека с особен художествен усет и неотстъпност. Защото като творец изобщо надхвърля идеала на средното.

Той изпитва някаква наслада от потъването в този свят на разнообразието, от тръгването по ръба на опасното откъсване от множественото, наслада от успеха си да намери единственото и неповторимото.

Даже съперничи на най-големите с умелото си навлизане в света на уникалното, в света на мономана например, в откриването на сложните вътрешни зигзаги на мислите, влеченията и чувствата. Възпитан вече от града, той познава тънкостите на цивилизацията, усложнила човека.

□ □ □

Изображението в романа е подчинено на философската характерология на героите. В националната епопея на българската буржоазия, в драмата на немските рицари-завоеватели авторът включва и една непобедима сила — комунистическата партия.

Димов обаче е верен на разумността на своя принцип — търси многообразието и сложността и в средата на партията. Там има освен огромен, титаничен героизъм, но и неувереност, там отношенията се управляват не само от единство, но и от борба на тези и на противоречия. Неедnакво възприемат идеите на революцията и тактиката на борбата различните личности, привържениците на сектантството или на разума на принципиалността. Събират се и се разделят помежду си Лила, Павел Морев, Макс Ешкенази, Блаже, Шишко. Различието идва не само от интелекта им, от духовни и морални предпочитания, а и от борбата на двете главно философски тези: тази на сектантството и тази на по-свободното, по-творческото разбиране на тактиката и стратегията. Единодушни в целите си, тези герои са изразители и на различна идейна концептуалност. Поради това и единството е нарушено. Средище на конфликта става Лила. Тя, като носи заблудите на сектантството, се бори с чувството си към Павел Морев и трудно разбира онзи прелом, който слага край на извехтелите гледища за „перманентна" революция. Романът придобива специфична философска подоснова. Той става документ за историческа истина, в него зазвучават многото гласове на историята ни.

Във всичко това се вплита и нещо чуждо — „романтиката" на завоевателите. Една нова философия, втъкана в общата симфония на романа. Философията на авторитета, философията на немските мислители, пледирали за първенство на немската нация, за предимствата на „Аз-а", за изключителната личност, силна в самота, въплъщение на кондензирана воля. Някаква неземна мечта владее старонемския дух на фон Гайер. Авторитетът му се основава на силата на разума, на волята, на способността да презира жалко житейското и обикновеното. Гамата се разширява с душевната пустота и егоизма на барон Лихтенфелд, с плебейската непосредност на Прайбиш. Димов търси все чертите на индивидуалния разум, типичното, което е затворено в своята конкретна сложност и обособеност. И това е направило „Тютюн" едно от най-богатите произведения на българската литература — с характери и личности, които свидетелстват за времето, за историческото и общочовешкото.

□ □ □

У автора се заражда нещо от финеса на героите. Доколкото техните тънки и сложни възприятия подхранват въображението му, той се потопява и в техния маниер на мислене. Възприема све-

та с тяхната жизнена сетивност и интелектуалност. Точен в рисунъка, отбелязващ всички детайли, той тълкува сложните криволици на душевни състояния, на философска размисъл, онова, което пулсира с богатството и пълнотата на една извисена възприемчивост. Своеобразно уважение има у него към духовната сложност на цивилизацията, която става предмет на критиката му. Около Ирина в моминските й години шуми простият и чист провинциален живот. От стаите на дома й лъха свежата еснафска простота и грижливо чувство за ред. Басмени перденца на прозорците, саксии с гераниуми, боядисана гипсова статуя на Аполон, купена от някакъв панаир и поставена на *специална* масичка, потъмнели портрети на бащи, майки и близки, сродници с полуселски и полуградски облекла, в които има нещо успокояващо и приятно. А след това лозето, гроздоберът на открито, ведростта и тъгата на природата. Всичко това Димов описва малко отгоре, с някакво изтънчено превъзходство, макар и с чувство за неговата жизненост. А след това потичат сцените и картините на богатия градски интериор. Сякаш се раздуват платната на разкоша, на невъзсъздадената от живописта, драпирана класика на буржоазните салони, спални, зимни градини, места за нега и изтънчен разговор. И авторът не пести боите, полутоновете. Той разлива възхвала на естетическата упойка, на фалша и финеса всред едно трагично великолепие. То се обединява с музиката и с формулите на философията, то идва като контраст на тънките горестни или мажорни естетични изживявания на природата.

Особено предпочитание авторът показва и сега към екзотичното. В неговите описания има рядка повторимост, доминира изключителното и в обикновените човешки страсти и съдби. То грабва въображението. То го води към далечното и непознатото. То извиква асоциации, констрастни на близкия и на познатия ни свят. То — необикновеното, изключителното, грандиозното, интелектуалното, екзотично-контрастното на познатото и обикновеното — се втурва и в най-познатите сфери.

В романа си Димов е описал реалистично и точно много полски, планински, градски и селски пейзажи. В тези описания преобладават точността, типичното за средата и за обстановката. И се вмесва и нещо чуждо. Например този пейзаж на село Средорек! „Върху ясното небе светеше луна. Не духаше вятър, но мразът беше силен и затрудняваше дишането. Схлупените къщурки се гушеха в снега, скована от студ. Над селото висеше *меланхолична ледена тишина*. Само тук-там упорито лаеха кучета или скърцаха тъжно веригите на кладенеца. На за-

пад все още светеше *червеникаво сияние,* върху което се очертаваше камбанарията на черквата и голите *замръзнали силуети на тополите около нея.*" Този пейзаж е твърде точен, земен, конкретен. Но веднага се познава, че не е изписан от човек, живял на село, че е рожба освен на моментното впечатление и на едно стилизирано от града въображение, предпочитащо провокирането на обикновеното с екзотиката. Изрази като „меланхолична ледена тишина", „замръзнали силуети на тополите" вече ясно издават погледа на гражданина, представите на една изтънчена литературност, присъща на писателя. Когато описва пейзажите на Беломорието, Димов е вече в своята стихия. Даже линиите на брега и хоризонта, промените на водата и небето се превръщат в някаква екзотична цветна симфония. Тук отново господствува живописецът с вкус към мекия и горещ южен пейзаж, с увлечения по маслено-пластичната или акварелна красота на природата. Този пейзаж е наситен освен с жизнеността на настоящето, а и с тъгата, със сенките на миналото. По брега се е разхождал Аристотел. В синевата на простора са се мяркали платната на древните гърци. От образите лъха някакво безплътие и някакво превъзходство над познатото, над традиционния пейзаж на града или на селото. Въображението на Димов изпада в упоителен екстаз пред тоя изглед. Перото му съвсем естествено намира особени и непривични думи, в които преобладават цветовете на скъпоценните камъни. Водата е „изумрудена", телата на медузите са „малахитовозелени". Островът прилича на цветна симфония от „прозрачни", „изумруденозелени, теменужни и портокалови багри". Морето е разтопена сплав от злато и сребро „със светещи изумрудени ивици". Тези цветове на скъпоценни камъни, тези цветове, взети от палитрата, от художествените ателиета — „кобалтовосиньо небе", „ултрамаринова повърхност на залеза", „тъмнозелените борови гори, нанесени с тежки маслени бои", „охрата на скалите и по светлите ивици на плажовете" — издават и мисленето на културната личност, опиянена и замаяна от неповторимостта на чуждестранното, от дъха и вкуса, бих казал, на спомените и на подсъзнателните импулси. Из арсенала на някаква свръхприродност Димов взема тоновете и цветовете, за да възсъздаде безсмъртния цвят на брега и морето, вечността на чуждото крайбрежие, запазило следи от древността. Една вече подготвена чувствителност улавя красотата на този южен пейзаж. Тя именно го изпълва с оттенък на благородство, на антична завършеност и с горчивия привкус на особено дребнавото и нещастно всекидневие. Дивото ухание на

море и треви изпълва със страст и с нега южния пейзаж, засенчен от беди, допълнени от умората на Костов, от смъртта на малката Аликс. Този пейзаж издава нещо от културата на героите на Димов и от човешката личност на автора, която изследва горещината и хладността на страстите, топлата екзотика на юга, печалната съдба на северняка фон Гайер, драмата на бившата сводница Кристало, драмата на дивата и безпомощна Аликс. Пейзажът става жива част от тези хора. Той отсеня издълбоко съдбата им — без сладникавост и без преднамерено преклонение пред „чистата екзотика". Ярък и зноен, пейзажът помага на автора да внесе по-голяма яснота в мислите, в чувствата и поведението на героите си, обхванати от кошмара на едно вече трагично всекидневие.

В изяществото авторът усеща и нещо варварско, което, като се повтаря, иска да унищожи красотата. Димов обаче обича неотразимо изящния интериор. Той прави обширни описания на хола, на трапезарията, на салона за кафе, на малките зимни градини. Привлича го направеното с вкус, приказното, „скритото осветление, лъскавите геометрични повърхности от акажу, коприна и кадифе", „хармонично съчетаните цветове". Във всичко това обаче са скрити неизмеримата материална мощ на парите, властта на заможните хора, тяхната откъснатост от онези нещастници, които никога не могат да проникнат в света им и да се насладят на неговото изящество. Димов не е елементарен изобличител. Той рисува тази красота на интериора и с наслада на ценител, с вдъхновение на художник, когото привличат цветовете, чудното и елегантното, онова, което със своя блясък замайва погледа. Неговата хладна насмешливост обаче ще се намеси, за да ви подскаже някаква идея за безсмислието на този разкош, за да извика в периферията на съзнанието ви някаква болка, някаква далечна светкавица на гняв. Защото в описанията на интериора се сплитат увлечението на живописеца, неизразимо приятното усещане за съвършенството на онова, което се описва, и неизказано тънката ирония за неговата разстройваща, дисонантна красота.

□ □ □

Димов следи вътрешния ход на мисълта в различните й форми. Той улавя сложните конфликти и дисонанси в нея, великото съвършенство на логичността, концентрираността в една цел, в една идея. Той използува традициите на пряката реч — диалога, който покрива индивидуалитета на личността.

Диалогът му обаче е всякога и с негов плътен „надпис“ — точно ни се казва каква е гамата на говорната интонация, изразът на вътрешния жест, изобщо лично духовното. Простата наглед сцена на разговора след изгасването на електричеството поради въздушната тревога е доизяснена като състояние на героите тъкмо със специфични „приписки“ към диалога:

„— Костов няма да дойде — рече той. — Най-добре е да отидем с колата във вилата.

Ирина долови с изненада, че гласът му трепереше.

— Защо във вилата — попита фон Гайер.

— Там бихме могли да играем бридж по-удобно.

— Кое е удобното?

— Имаме силна петролна лампа.

Фон Гайер не отговори. *Страхът на барона го беше раздразнил* и му се струваше недостоен за германец. *Но после той съзна, че Лихтенфелд се боеше от опасността, както всички нормални хора, които обичат живота. Страхът и светската глупост го спасяваха от язвата, която разяждаше душата на Ирина и на фон Гайер.* В този момент той беше далеч по-здрав и по-жизнен от Ирина, която се гневеше, загдето въздушната тревога щеше да попречи на бриджа, и от фон Гайер, който не желаеше да мръдва от мястото си.“

Даже в отделното „късче“ състояние се усеща как през външното, обикновения разговор, протича по-основното, същностното. Самоанализата на героите идва паралелно с волевата им изява, със стремежа им да подчинят и доовладеят чрез себе си света, като го направят такъв, какъвто им е нужен. Не само у активните характери е така — фон Гайер, Борис Морев, Лила, а и у пасивните — Костов, Ирина. Всички участвуващи в драмата резонират за света. Те се подчиняват на желанията си — оттук и значението на волевите им изяви като дело, но те живеят винаги и като интелектуално състояние, като трайна емоция. У Димов — този вдъхновен майстор-психолог — волята и разумът не са диференцирани, а функционират заедно и взаимно се обогатяват.

Борис Морев е в морàта на своите властнически страсти, фон Гайер преследва една „героична“ цел, макар и с вътрешен скептицизъм и с едно цинично отношение към онова „национално кръщение“ в духа на нибелунгите, което му доставя духовна наслада. Ирина или Костов са по-колебливи или неустойчиви. И все пак и тяхната характеристика се извезва предимно чрез главното, към което се стремят — с интелект, емоция и воля — живота. Именно това сигурно обръщане към основното у лич-

ността позволява на Димов да използува различно възможностите на психологизма: вътрешната самохарактеристика, диалога, скрития контекст — с противоречието между диалога и „приписката“ към него. Така всеки от героите се усложнява. Виждате главния експерт на „Никотиана“ с изящните му костюми, с изисканите му жестове. И още с ленивата му фраза, с вътрешната му умора, с преситеността му от вермут и тютюнев дим, с ония само нему присъщи духовни влечения към красивото и към човешкото, които го поставят в особено отношение към близкото му общество. Тези качества стоят далеч едно от друго. Те се събират във фокуса на епикурейското наслаждаване на живота и в насмешката над света, в удоволствието от безсмисленото, но изпълнено с артистична нега прахосване на времето. Без да е вникнал надълбоко в цялостното, Димов не взема молива или четката. Но след това той не разчита на кадровата справка само. Нужно му е положение, в което се намира героят, състояние, в което се движи и изменя, за да уплътни характера, интелекта, емоцията. Не разчита само на някакъв вътрешен белег, на жест или характерна дума от речника на героя. Както и да му е позната тази литературна техника на изображението, той отива по-дълбоко чрез психологическата си инвенция за човека. Затова и тук-там мярналите се елементи на тази техника на повторителната словесна характеристика са недостатъчни, оказват се подчинени на по-основното и по-плътното психологическо изображение. Малко образи са така психологически уплътнени в нашата литература като неговите герои Борис Морев — с наполеоновското си величие и с разгрома, с гибелта си, Ирина — с преображенията си от чисто, мечтателно момиче в държанка, фон Гайер — с абстрактните си философски унеси и със земната си чувствителност. Димов ни превежда през условностите на литературното си изображение, за да ни изправи пред дълбочината и сложността на същината. И то без да ни освобождава от влиянието на формите, от цветната симфония на образите, без да пренебрегва нюанси, живопис, съзвучни с духовното материални елементи. Той търси много — и философията на личността, и най-първоначалните й инстинкти, и нейната култура, и низките й волеви стремежи, идеалите и самоизмамите й.

Събитията поставят хората в различни отношения и авторът ги вижда отразени един в друг според изменящите се ситуации. Така те са като слънчевия лъч, огледан в разноцветни стъкла. Ирина мени своя образ според хората, с които се движи, различно отразена в тях. Тя е любовница и опора на Борис Морев,

негово спасение, негов кротък оазис. Тя е полската чистота на свръхземната и обожаващата я мисъл на фон Гайер. А ето я в очите на обикновения чиновник от „Никотиана": „Тя изглеждаше тъкмо обратното на онова, което можеше да се очаква за любовница на милионер: беше хубаво, но скромно момиче — без грим, без накити, без никакво желание да се показва с него. Секретарят я намираше безинтересна." Така Ирина се движи безкрайно различна в различността на света и се мени, „живее" в сюжетно-събитийната обстановка. Този принцип — на оглеждане на героите един в друг — Димов съзнателно използува покъсно в драматургията си. Диалогът там с иронично-философския си подтекст е изцяло изграден върху него.

Променливостта не унищожава релефността на характера или на ситуацията. Те са всякога определени, самореализирани. В тях обаче е заложена винаги възможността за разкриване на нови и нови, непознати качества на характера. И това се долавя даже във фразата на Димов.

Тя е също релефна. Тя казва точно онова, което става. Тя носи в себе си пълнотата и приземността на реалното. И в същото време е изпълнена с някакво скрито подсещане, свързва се с един втори план, който е по-трудно осезаем, но е много по-важен от направо казаното. Ирина и Борис пътуват на юг, към Беломорието. Авторът рисува пейзажа: „Отстрани прелитаха бързо трудови лагери, палатки, колички и полуголи мургави мъже, които работеха трасето на железопътната линия. Небето бе добило пепелявосин цвят. Гърдите поемаха с мъка горещия въздух. А над всичко грееше ярко и огнено слънце." Четири фрази, които, обединени, създават образа. А всяка от тях е със свой акцент. Всяка от тях е със самостоятелен фокус на обектив, насочен към нещо само по себе си значително. И в същото време те ни отнасят в един друг план: настроението на Ирина. Тя е уморена. Отегчава я пътуването, дразнят я слънцето, резките впечатления и най-вече... присъствието на Борис. Досадата, овладяла душата ѝ, е изразена в тези акцентни моменти на пейзажа, за които става дума — пепелявосиният цвят на небето, горещия въздух, поеман с мъка, яркото и огнено слънце.

Вторият план е обикновено психологически нееднакъв — ту ироничен, ту трагично драматичен, ту интимно топъл и лиричен.

Езиковият репертоар на Димов е така широк, че той рядко прибягва до повторение на думи. Но повторението на състоянията се среща, и то чрез нови образни компоненти — от гледката до ритъма на фразата. А този ритъм у него също е особен. Авто-

рът строи фразата правилно — дава предимство на подлога, намира точно в средата на изречението мястото на глагола и от това неговата фраза става гъвкава, ясна и точна. Често пъти предпочита изпускането на глагола и струпването на думите в един образ без движение като в картини на живописец. Тогава се появява с особена функция тирето — като срязваща фразата ритмична пауза, като отделяне на действието от живописната картина. „Шосето започна да се катери змиевидно по хълмове, проядени от пороища или обрасли с храсти и ниска гора — посърнала зеленина сред урви и кафявочервени сипеи върху фон от горещо, пепелявосиньо небе.“ Или: „И тогава изведнъж се показа морето — огромен, тих и син простор, бездна от вода и небе, съединени зад високия силует на Тасос, окъпан също от прозрачна синевина.“ Или: „Кавала — с геометричните линии на вълнолома си, с древния римски акведук, с назъбената венецианска крепост; Кавала — с огромните си тютюневи складове, със стръмните си улици и плажове, с пристанището, кейовете и гемиите си.“ Или: „От верандата се виждаше пожарът на залеза — меденочервено море, което постепенно добиваше блясъка на сребърна плоча...“ И т. н. Явно е едно чувство за ритъм, което изведнъж грабва и засича очакваната плавност на фразата.

□ □ □

Димов има изострен усет за поетичното не само като красота, а и като грозота, като величие на нищожеството. Неговият философски устроен ум надничка надълбоко в буржоазната трагедия. Някога Балзак беше писал: „Макар и лорд Байрон да е вложил в устата на своя Тасо прекрасна жална песен, то тя далеч не се отличава от тая дълбока правда, която се чува в жалбите, изказани от госпожа Воке.“ Той искаше да каже, че дребната пошлост е не по-малко интересна от приповдигнатата поетичност. От тази концепция тръгва и Димов — с „Поручик Бенц“, с „Осъдени души“ и особено с „Тютюн“. Но пошлостта той вижда не в обикновени еснафи като мадам Воке, а у финитe, вече извисените интелектуално представители на буржоазната класа. Тяхното печално банкрутство, тяхната духовна драма се отразяват върху стила му. Ето противоречието между мръсотията в живота на татко Пиер, първия собственик на „Никотиана“, и вкуса му към чисто и изящно облекло. Това противоречие е парадоксално. Героят има „клоунския навик да се преоблича постоянно, сякаш едно петно или една

смачкана гънка върху дрехите му можеха да издадат нечистата оргия в сърцето му". У Костов също е преминало нещо от това парадоксално влечение към чистотата, прикриващо докъде духовна грозота. Димов изтъква с ироничен подтекст несъответствието между напарфюмираната външност и духовното нищожество. От това героите стават по-живи и по-интересни и колоритно обогатяват целия стил на Димовата проза. Авторът има влечение към чисто поетичното, към възвишеното в природата. Ала нерядко и върху нейния образ грее трагично пошлото, изпълнило живота на героите му. Природният образ носи някакъв подтекст на загубени илюзии, на красота, която е малко напищена като възприятията на фон Гайер, Костов или даже на Ирина. Често авторът е ироничен, играе с парадоксалното. Борис Морев е починал, над ковчега му, който вони вече с разложения труп, Димов поднася стегнато парадокса на живота, жалкото и грозното в ситуацията:

„Никой не бе съчувствувал приживе на генералния директор на „Никотиана" и никой не се развълнува от нищетата на погребението му. Една безразлична съпруга стоеше до гроба му, една истерична сводница се бе погаврила с плача си над трупа му, един пиян слуга му беше намерил ковчег и един озлобен от глад и невярващ в Христа гръцки поп щеше да го опее."

Понякога дори човечните чувства у героите и автора идат не толкова от добросърдечие, колкото от възторг пред красивото и изящното, докоснало въображението. При първата среща на Костов с измъченото от глад гръцко момиче в Кавала именно непознатата красота кара експерта на „Никотиана" да се загрижи за Аликс. „Всеки ден в Кавала Костов минаваше равнодушно покрай десетки, стотици такива деца. Експертът щеше да отмине безразлично и сега, *но в това дете имаше нещо особено, което го накара да се спре.* Той направи това съвсем неочаквано, против волята си, против навика да избяга неприятната гледка на бедността и страданието. Той усети вълнение, примесено с приятно и болезнено чувство, сякаш виждаше пред себе си не самата действителност, *а една пасторална картина, изобразяваща момиченце с козичка.*" Не човешкото страдание е развълнувало Костов, а дивата прелест на детето, зад чието лице прозира някаква древна хилядолетна красота.

При все че е велик наследник на Балзак, Димов търси пошлостта в по-друго духовно пространство. Тук тя е примесена с изяществото. Нейният източник е в преситеността, а не в първичните грабителски жажди. Понякога тя е изявена заедно с вродения финес на темперамента, с аристократическата над-

менност и с частица от преситеността на героите. Тя не е дребнава, но затова пък не е по-малко страшна от най-хищническата пошлост на Балзаковите герои. Един изящен свят загива и в своята драма открива духовните си болести. И всичко това е истинно и правдиво, съдържателно в своята откровеност.

Музата на Димитър Димов е като че ли изящна и аристократическа. В нейните вени тече синя кръв. Тя е влюбена в красотата. И паралелно с това тя е и жестоко проницателна. Вижда гибелната откровеност на изящните изживявания, усеща горчивината в привкуса на естетическата наслада.

Героите на Балзак имаха един кумир — парите. Те гонеха често миражите на славата. Те се стремяха с волята на мономана да се изтръгнат от бедността. Такива черти имат и героите на Димов. Но на тях вече не им е дадено много, техният свят им доставя замайваща наслада. И това ги убива. При съвсем друга обстановка писателят избира социалните стълкновения в обществото и става изследовател на неговите грандиозни духовни преврати.

Пред нашите по-стари писатели-критически реалисти Димов притежава едно голямо предимство — културата. Той е пообразован от тях. Той е с развити литературни представи, резултат от цялостния му духовен напредък. Неговият ум не е прикован към едно само явление — социално-класовите конфликти и битовизма. Той изследва и философията на своите герои, вглежда се проницателно в психофизиологическата сложност на техните изживявания. Нему вече не са достатъчни бедни селяни или страдащи от гнета на бедността интелигенти, за да надникне в гибелното противоречие на века. Като градски писател той стои над Г. П. Стаматов, над Светослав Минков.

Нека завърша своята мисъл. И когато рисува обикновеното, домашното, той се увлича от мощта на фантазията си, от голямата си култура и образите му вече отричат онова обикновено, от което е тръгнал. Ето образа на Кристало — гъркинята, — приятелка на Костов. Тя е познатата проститутка от брегове на топлото, екзотично море, възпитана в публичните домове на Юга. Но това е малко за автора. Той вижда в нейните цикламени устни, в гаснещата ѝ красота развалините на изпочупени мраморни колони от древен храм, в прическата и обеците ѝ — фигурите на византийската живопис. Така тази жена, дълго боравила с пороците, увлякла се от добродетелта на късна възраст, излиза изпод лупата на могъщата фантазия с необикновеността на чуждестранното. И това бих желал

да посоча още веднъж като особеност у Димов за разлика от битовизма у нас. Чуждестранното му е подвластно. Не само в „Осъдени души“, а и в „Тютюн“ се е разгърнала драмата на чужди светове, излезли над бита. Драмата на фон Гайер, на Лихтенфелд, на Кристало. Даже атмосферата около тях е необикновена. Около фон Гайер витае безплътната и горестно красива като легендата за Нибелунгите романтика. Обстановката около Кристало е изпълнена с нещо необикновено поетично. „Полъхна вятър и листата на маслиновото дърво зашумяха. Отнякъде пак се разнесоха звуци на флейта — странна и тъжна мелодия от сребърни тонове, които се разливаха в синевината и напомняха музика в древен гръцки театър.“ Въображението на Димов не го оставя спокоен. То позлатява онова, което авторът рисува, издига го на висината на художественото мечтание, прави го изящно, с оттенък на международна философска поетичност. И светът на автора се оказва богат, с повече нюанси, отколкото тези на нашата традиционна критическа литература. Той е сякаш в едно състояние на интелектуална и художествена приповдигнатост. Вижда цветове и форми, които са огрени от някакво чуждо сияние, при все че са толкова наши. В неговата мисъл се отразяват цветовете, полусенките, акварелната прозрачност на света и затова е твърде разточителен в употребата на багри. Неговата мисъл, макар че е рационалистична, критическа, насочена към самата себе си, започва да свети като антични рисунки, които изпъкват с релефа на скулптурни изваяния.

Димов разграничава като философ националните черти на немеца и на българина. Те са в рязък дисонанс. Изглежда сензационно сближаването между фон Гайер и Ирина. Фон Гайер е подчинил духа си на съжденията, на абстрактната мисъл, на индивидуализма — идеите на Ницше и музиката на Вагнер. Основният тон у Ирина е човешкото милосърдие, близостта до здравата жизненост на селото, на хора, неводили интелектуален и ленив живот. Фон Гайер е слаб да надмогне това неравенство, да разбере своята роля в него. „Един германец не може да прояви никога нравствената сила на славянина — да се смее на себе си.“ Тази мъдрост му липсва.

След философията на националния характер на англичанката и испанеца идва образът на немеца. Само изключително голям и необикновено културен писател може така безупречно да се прелее в чуждото, да го улови сигурно и да го представи с тънкостта на изящната епическа форма.

Когато поглежда към българските характери, той е осле-

пително проникновен и мъдър. Той е намерил равновесието между европейското и българското и сега пресъздава българското с най-релефната му определеност. Търси пак голямата философска идея и в националната подоснова на характера ни. Освен отровените от цивилизацията и парите специфична подоснова имат и обикновените хора, и борците. Партията с жертви, поражения и победи повежда историята. Нейните герои Лила и Шишко, Динко, Павел се освобождават от традиционните връзки с рода, с еснафската среда, която иска да ги види преуспяващи в еснафско благополучие, освобождават се от внушенията на угнетителите и стават носители на марксическата, на националната освободителна идея. Бързото развитие на социализма у нас е едно от чудесата на историята. Някои от водачите социалисти са като ослепителни фойерверки на българското небе — от ранните пропагандатори на социализма до загиналите партизани при сражението на гарата. Редом с борците, работници и партизани Димов е нарисувал два образа на евреи, които влизат в многонародната галерия на неговото творчество — образите на Макс Ешкенази и на Варвара. В тяхната характеристика също е вложено нещо философски съкровено. Има някаква обреченост, някаква вековна тъга у тях, напомняща като че ли за низвергнатия дух на вечния скиталец Ахасфер. Те искат и не могат да постигнат желаното. Те са по-умни от другите, но като че ли тъкмо в този ум е заложена обречеността на безсилието им. Те се отдават на онзи велик идеал, който служи на човечеството и на народа, на когото сега принадлежат.

Тази способност у Димов за превъплъщаване във философската същина на чужди светове го отделя в нашата литература от всички други. По изобразителна мощ той стои единствен, достигнал до дълбоката характерология и на българина, и на чужденеца.

□ □ □

В „Тютюн“ криволичи водоразделът между две класови философии, между две битиета — това на пролетариата, на народа, и на буржоазията. Организираността, борбата, е вече и отношение към света. Упоен от своите открития, Димов създава с темата за тютюна голямата перспективност на историята.

Двата свята се различават по това, че единият е изтъкан от упойката на музиката и формулите на философията, а другият е по-близо до действителността, с по-точно чувство за нея. В

единия вярват, че доброто и злото са недействителни, че няма друга реалност освен вече създадената. В другия чувствуват трагедията на обречените, стават мярка за прожитото им от страсти и умора съществуване.

В композицията на романа изпъква не само авторовото разделение на фронтовете, но и силата на действителността, която става пречка за автоматизирането на живота, за механичното улягане в едно русло на традиционното. Всичко се тресе. Битката се води по голямата земя, в кабинетите, по складовете, на улицата, в нелегалните квартири, в партизанските отряди. В тоя динамичен свят е мъчно да се избяга в покоите на въображението — там има само духовна пустота. В ситуацията и в колизиите Димов търси вътрешната експлозивност на света. Всяко положение той дава така, че то води към голямото и сложно стълкновение. Той не се задържа на самото положение, колкото и значително да е, без да го прехвърля в другия план — плана на грандиозното и усложнено стълкновение, плана на колизията между класите. Израстват монументалните образи на Спасуна и Шишко, на Блаже и Динко. Какъв силен контраст на фон гайеровци, на костовци. Така светът изглежда трагичен и смешен, отвращението сменя възторзите и чувствителността на низините се оказва по своему по-проста, по-изострена от тази на върховете. Забележете в романа как различно умират героите на писателя — Борис Морев и Динко, фон Гайер и Шишко. Колизията се вмъква в отношението между минало и настояще, тя вибрира накрая даже в тъгата на Ирина по онова време, което е загубила. Ето чувствата ѝ вече при завършъка на романа: „Обзе я желание да се върне към спокойствието на тия дни, да се измие от калта, която я покриваше сега. Ала тя съзна, че не можеше да направи вече това. Калта се бе втърдила. Егоизмът и развратът ѝ се бяха превърнали в навик. Единственото, което ѝ оставаше, бе да не стига до най-големите подлости, да не мачка достойнството на хората, да не проявява дързостта и лукавството на вулгаризирана уличница."

Самата героиня е като добре намерена жестока присъда над света, който я погубва. Убиването на жизнения ѝ устрем, развенчаването на мечтите на младостта ѝ, превръщането на живота ѝ в горестна умора, в окаяно всекидневие — всичко това говори за погубващата власт на нейния свят. То идва именно от неговата историческа колизия. Характерното за тази колизия е липсата на изход. Няма възвръщане назад, към миналото. Като някаква отрова старият свят прониква в кръвта, насища

плътта, изпълзява в мислите и чувствата и превръща човека в безпомощна, обречена жертва. Една гореща и безнадеждна любов съпровожда Ирина. Любовта на простия селски момък Динко, обгорял и изрусял от слънцето, носещ я в паметта си, каквато е била в моминските си години, когато се е връщала от лозето на баща си и е изпълвала с цъфтяща хубост малкия дом. Последната й среща с Динко е условна съпоставка на двата разминали се свята.

При цялата реалистична трезвост на изображението Димов не е могъл да не попадне и в тона на романтичната поетика. Обикновеният работник Шишко израства в гигант, водач на партизанския отряд. Той загива пожертвователно. От него се възхищава даже противникът. Капитан Джинс разсъждава така: „Харесват ми такива типове!... Човек може да ги срещне навсякъде, у всички народи, и в същност те са, които създават драмата на живота!... Да, харесва ми дори този страдащ от задуха дебелак с едно око, който не разбира нищо от военни карти!...“ Лека патетика прониква разказа и той заблестява със сиянието на героиката, с идеята за вечността на героите. Тази патетика преминава в авторовата оценка на ставащото и започва да напомня отдалеч традицията на Каравелов, на Вазов. Ето как се редуват патетичните встъпления с главните съюзи „а“ и „и“: „А после идеше ред на трудното и бавно напредване към бензиновия склад под смъртоносния огън на автоматични оръжия. И от само себе си се разбираше, че най-малко една четвърт от мъжете, които сега стояха в горичката и чакаха знака за тръгване, щяха да паднат в това сражение и че те съзнаваха повече или по-малко това, като всеки от тях се надяваше да не бъде между убитите. И съвсем естествено бе също тъй, че суровият партизански закон продължаваше да бъде в сила, че малодушното отстъпление без заповед се наказваше със смърт и че ранените, ако не можеха да се движат, трябваше да се застрелят сами, за да не паднат живи в ръцете на неприятеля. А най-чудното и може би най-великото се криеше в силата на идеята, която бе накарала тия мъже да се подчинят доброволно на всичко това.“ Такива поетични възгласи са много редки у Димов. Той предпочита психологическия анализ, сюжетната ситуация. Но самата сценка, която описва, му е вдъхнала това въодушевено настроение, преляло в тона, в съжденията, в подчертано авторовите характеристики. И в този стил са описани действията на Варвара, смъртта на Шишко. В него са се изразили полемиките на Димов със злостните отрицатели на величието на комунистическия идеал, неговата

обич към простите хора, към работниците революционери, чийто подвиг отричаха и осъждаха нищожествата от салоните и правителствените кабинети. От морала на борците се взема тая мая, с която се замесва хубавото тесто на бъдещето.

Патетиката е довела автора и до един диалог с героите му. „Ти издържа — обръща се той към Шишко от името на партията — като в тесняшките дни, когато нещата не ти бяха ясни, но ходеше по митингите и загуби окото си... Ти удържа, както през дните на голямата стачка, когато тютюневите господари разиграваха стачния комитет и се опитваха да го подкупят, а след безуспешния опит да направят това полицията те смаза от бой... Ти удържа, както в годините на своя нелегален и партизански живот, когато в часовете на смъртна опасност, на глад и ледени нощи пак не падаше духом..." В същност, това е диалог и с историята. Тя трябва да отстъпи пред Шишко и хората като него и да обърне своята нова, още ненаписана страница. В този диалог е пробляснало образът на природата. Шишко е загинал. Над него се надвесват немските войници, „а на изток сред розово сияние и кристално чиста синевина изгряваше денят". Всемирът като спокоен финал pro et contra на миналото.

□ □ □

Не може да се отмине въпросът за особената съдба на тази книга на Димов. Става дума не толкова за несполуките на критиката при нейната оценка, колкото за онези допълнителни промени, които авторът направи след излизането на романа в първата му редакция. Макар че творбата и в единия, и в другия случай е могъща епопея на българския живот, тя все пак има някаква тънка двузначност в двете си издания. Писателят бе обвинен, че неговите герои из народа, революционери и работници, отстъпват на героите от буржоазния свят по дълбочина и богатство на характерите. Като че ли доминира едно естетизиране на загиващия свят с дълбоката му трагедия, с неговите пороци и с неговите засенчени хуманистични податки. Творческата енергия на онези, които разрушават този гибелен свят, носителите на новите идеи на обществото и представителите на народа с неговите исторически цели не блика така издълбоко, както може би е искал авторът. И писателят се постара да се коригира. Той внесе нови герои и нови глави, разшири биографията на някои от предишните си герои — Варвара, Шишко, Павел Морев. Даже интимният свят на участниците в

гражданската битка е представен по-пълно — Шишко с неговото бащинско отношение към Лила.

Съвесем нов образ е Лила. Чрез нея се разкриват някои черти на Павел, като сюжетът придобива верига от нови интимни отношения: Павел — Лила. Естетизирането на този образ е било преднамерена цел на автора. Той извисява героинята — с характеристиката ѝ, с физическия ѝ образ, с особеностите на личността ѝ. Портретът на Лила поразява с богатството на бои:

„Тя приличаше на ярко планинско цвете, цъфнало сред дивите и горчиво-сладостни благоухания на чемерика и хвойна, на папрат и борова смола. Юношеската слабост, малокръвието, следите на никотиновото отравяне от работата в склада бяха изчезнали. В заоблените форми на тялото ѝ прозираше сила и гъвкавост на пантера... Върху бакърения фон на лицето ѝ сивосинкавите ѝ очи изпъкваха с меко, гълъбово сияние. В тях имаше някаква поразяваща бистрота, някакво спокойно съзнание за нравствено превъзходство, но и някаква игривост, която напомняше далечно кокетство на жените от другия свят, ала бе много по-силно от него поради своята естественост. Гърдите ѝ бяха кръстосани от ремъка на автомата и лента с патрони. И всичко това даваше вълнуващия образ на жена, зад която всеки ден вървеше смъртта."

Бихме казали — пресъздаването на тоя образ не е станало без силната авторова любов към него. Той не е пожалил сили да вникне в духовния ѝ свят, прибягнал е до употребата на многоцветни мастила при обрисуването ѝ. И все пак у Лила има нещо и обезплътено, нереализирано като човешки характер. Тя е доста условна — даже в упоритостта си, със себеотрицанието си, с конкретните качества на личността си. Очевидно само старанието в момента на работата върху втората редакция не е било достатъчно. Нужно е било този образ и повече да живее в съзнанието на писателя, необходимо е било по-дълбоко сродяване с вътрешния му свят, а това означава и със света на средата, от която излиза Лила.

Взех само този пример, без да се спирам по-подробно на други преработки в романа. Авторът например е изхвърлил сцената на битката с трупове между студентите медици. Очевидно тя му се е видяла излишна, може би натуралистична, може би удължаваща повествованието. Съществената разлика следователно между първата и втората редакция е тъкмо в усилието писателят да се приближи повече до героите на епохата, комунисти, да изобрази гребена на революционния по-

дем. И недостатъчната жизненост и конкретност тъкмо на въведения нов образ.

И ако става дума за оценка, би трябвало да кажем, че ще е несправедливо да се оценява замисълът на автора изцяло с частните особености, с отделните несполуки. Както с различни нюанси и с различни акценти донякъде, и първото, и второто издание са епопеи на нашия живот, изображение на българския свят, на бурното море на епохата, философската характерология на националния ни живот. Възможно е да има читатели, които ще възприемат с повече вкус и разбиране дарбата на Димов чрез първото издание, и други, които вероятно ще почувствуват известно удовлетворение от новото в замисъла на автора, от усилията му да представи по-убедително революционните борби и характерите на героите комунисти. Блазни ме мисълта, че авторът е направил нова крачка в разгръщането на творческите си възможности с второто издание, макар и да не е навсякъде убедителен с онова, което е постигнал.

□ □ □

Романът „Тютюн" е голямо явление в нашата литература. Както и да се вглеждаме с лупата на критическия анализ в него, той остава монолитен, непредвзето богат с естетическата си мощ, с общонационалното осмисляне на един период от нашата история, с философско-комунистическата хуманност на автора, вдъхнал живот на толкова разнообразна галерия от образи, типични, исторически обобщени, ярки и пъстри като индивидуалности, дълбоки като характери с драматична съдба.

Романът „Тютюн" е голяма национална епопея на класовите борби у нас. Той идва по една възходяща градация: след „Поручик Бенц" и след „Осъдени души". Той е епопея и на буржоазната трагедия, и на народната, на пролетарската революционна победа. Авторът намери сили за втора редакция на романа, за да го приближи по-плътно до това му идейно звучене. И романът въпреки някои несполуки в допълненията се задържа независимо от промените на времето и на своя пиедестал като най-сполучливото, най-пълното, най-проникновеното изображение на нашия национален живот от 30-те и първата половина на 40-те години. Той е внушително свидетелство и за чистата етика на автора, за изумителния му талант, за ненавистта му към света на меркантилизма, за обичта му към комунистите революционери, за епическата му мощ при

разгръщането на колизията, при раздробяването и уедряването на характерите. Димов бе от тези майстори-разказвачи, които времето ражда веднъж на десетилетия. Той не само разбираше, че истината за човека е скрита, усложнена, противоречива, че човешкият разум е съвършен инструмент за прикриване на несъвършенството на човека. Той вярваше и в едно бъдно тържество на хуманната мисъл, на партийната воля. И с голяма художествена мощ събира разпиляното, мозаичното, неуловимото в живота, за да създаде кристала на трайното и вечното. Той внесе нюанси на едно хуманно ренесансово и съвременно европейско мислене в текущата ни литература. И „Тютюн" — с дълбоката си историческа колизия — е най-важното идейно и морално звено в цялата верига на творчеството му.

□ □ □

У Димов се появи едно желание да овладее публиката и да изтънчи нейния ум и нейните чувства и чрез театъра. Драматургичното си творчество начена след написването на романа „Тютюн". Писателят вече имаше богат опит в изобразяване на човешки характери. Неговата артистична природа бе добила навика да възсъздава героиката, приземена и реална, и да се присмива иронично на фалшивата суетност, на пищните илюзии, на мъртвия свят, примамлив с пороците си, с „жизнеността" на нечистите си оргии. И първата му драма „Жени с минало", напомняща ни жанра на комедията, има нещо характерно за това светоотношение. Димов величае съвременността (Катя, Нина) и се смее над нея (Кръстинов, Борис, Мери). Така двете му драми „Жени с минало" и „Виновният" са твърде близо до комедията. В тях живо изпъкват проблемите на съвременността и липсва онзи дълбоко трагичен тон, който е характерен за романите на писателя. И в „Жени с минало", и във „Виновният" всичко се извършва на територията на един конфликтен домашен свят. Няма духовни великани, няма мъже и жени с изключителни и фатални страсти, всичко е някак си обикновено. Нещо повече — иронията на автора го довежда до антитезата на героиката — във „Виновният", в „Жени с минало" някои от героите (Петрински) са представени като нищожества, като духовни джуджета. Сякаш в произведението се появява в метафоричен вид прекаленото умаляване, „литотата" на човешката духовност. С нея изпъкват комедийни черти, несъстоятелни за обществото качества. Борис е висш чи-

новник в някакво министерство. Той е завършил политехника, човек с висше образование и с достойнство. Но неговите мечти за щастието и за духовен живот не отиват по-далеч от това в неделния ден да се отиде на мач, а след това да се вечеря в Унгарския ресторант. Иронията на автора е очевидна. Той я изразява даже чрез една от героините си. Представителка на отрицателния персонаж в драмата, дъщеря на бивш банкер, станала секретарка и любовница на Борис, тя се скрива от опасностите, слага завеса пред миналото си. Тя е носителка и на главната идея на автора: миналото не е изчезнало. Тя се въвира в нашите учреждения, появява се като пищна съблазън по домовете на лековерни еснафи и сноби. То шества съвсем свободно и продължава да нанася скрити удари в стремежа си да затвърди себе си. То носи в обществото своите разбирания и своя начин на живот. То е като някакъв подводен свят, коварен, неуловим, протичащ обикновено там, където има несъзнателност и елементарни разбирания за психиката на врага. И нерядко — подсказва Димов, — хора, заели се да движат прогреса, влизат в мрежата като злощастни мухи, стават жертва на лековерието си към онова, което им изглежда изящно, достойно, изтънчено.

„Жени с минало“ е силно актуализирана, бих казал, политическа драма. В нея срещаме пъстър персонаж: освен банкерската дъщеря и нейните жертви още и писател-скептик, който се възхищава от идеалите на партията, но държи и за живите си пороци. Личност, разложена от алкохол, от любовни авантюри, от духовен скептицизъм, от философията си на неверието, едновременно отблъскваща и симпатична като духовит събеседник, като точен съдник на сложната противоречивост в действителността. После партиен работник, жена с минало, различно от това на банкерската дъщеря, бивша ремсистка, спасена от смърт. Тя носи несподелени желания, неосъществена любов, изразителка е на съвсем друг тип жизнена философия в сравнение с останалите. Димов е посочил значението на партийната мисъл, перспективата на онова, което владее в живота. Така драмата му е изградена върху принципа на контрастното изображение на характери, на идеи, на философски светосъзерцания.

Красотата на езика засилва достойнствата на драмата. Авторът дава свобода на героите си при всяка драматична ситуация. Те са в нея и излизат извън нея. Те говорят и за „друго“, което прави тяхната реч богата с отсенки, игра на парадокси и на находчива ирония. Характерите изпъкват с дина-

миката на мисли и чувства, с цялата си духовитост. При пълна сценична свобода Димов държи своя персонаж в границите на действието, подчинява го на драматургичната си задача. Неговите творби са многозвучни, изпълнени ту с мнима патетика, ту с иронично шеговит тон. Те са стройни, целенасочени, с ясна драматургична логика. Действието води чрез изненади към крайната цел: разобличаването на едни, утвърждаването на други, и то без банална морализаторска тенденциозност. Димов упражнява натиск върху съзнанието на зрителя с богатство от ситуации, а не чрез дидактика. Той създаде драма, която стои високо над посредствената социална проповед.

„Жени с минало" и „Виновният" се приближават до комедията, но това определение не ги изчерпва. И в двете хумористът е сплетен с трагични ситуации. Трагични характери са Нона в „Жени с минало", жената на Петрински във „Виновният". И в двете творби звучат сатирични ноти, гротесково ироничка самопреценка. Всичко се концентрира около любовта и брака — несполучлива любов и злополучен брак. Така се навлиза в проблемите на обществото, станало арена на борба между минало и настояще, настоще и бъдеще. Димов използува скептицизма, даже цинизма на героите си за критична преценка на времето. Във „Виновният" Петрински носи онова скептично съзнание, което ни напомня образа на писателя от „Жени с минало". И той влиза в комедийни „схватки" с порока.

В „Жени с минало" ситуацията е по-правдива, във „Виновният" се чувствуват авторовата постройка, нагласената ситуация, особено в последното действие, когато и трите семейства решават да се разведат и се събират, за да определят мотивите на развода. Героите уж мислят и живеят свободно, но авторът дирижира поведението им, налага избраното от него разрешаване на драмата. Димов е дотолкова изкусен писател, че ние вярваме на неговия монтаж и когато е насилено направен.

И в двете драми изпъкват героите с пороци. Те са с висша жизненост на чувствата, с изтънченост на мисълта, с нещо много повече от интелектуалното и духовно богатство, отколкото у обикновените хора, хората без пороци, които изглеждат равни, склонни към застой на мисълта, лишени от интелектуалност и по-сложно духовно битие. Но писателят изобличава този свой порочен персонаж. Осмива го и казва чрез него и много истини за човешкото, за житейската предопределеност на характера. Ето ги двамата скептици, изхабени от порочни авантюри — Кръстанов в „Жени с минало" и Петрински във „Виновният". И у двамата цари своеобразно оптимистично на-

строение. Те са едновременно и преситени от живота, и изпълнени с някаква жажда по него. Те са нравствено свободни, широки личности, с философска концептуалност за сложността и противоречивостта на човешкото битие. И действуват без нравствени задръжки. Тези идеи за сложността на човека са по мащабните възможности на автори като Димов, сатирик и изобличител едновременно, убеден комунист и дълбок тълкувател на човешкото.

„Жени с минало" и „Виновният" са драми, изградени главно чрез диалога. Те са богати с игрословия, с парадокси, със сентенции, изобщо с житейска мъдрост, получила оригинална езиково-иронична патетика. В тази жива игра на словото са изтънченият ум на автора, неговата тънка впечатлителност, духовната му мисъл, великолепното чувство за езикови синтези. Някои от парадоксите му са отправени пряко към съвременността, други засягат сферата на любовта, трети имат широк общочовешки смисъл. Ето реакция на смешни явления в живота: „Най-лесно изключват от партията любовниците, а след тях — кариеристите..." Или: „Вие комунистите сте мечтатели, а ние хората от миналото — реалисти." В тези сентенции има шокираща откровеност. Обилно се изсипват парадоксалните сентенции за брака и любовта: „Опасна е не външността на жените, а слабостта на мъжете", „Ако умните мъже не оглупяват временно, светът не би бил пълен с хитри жени"; „Няма нищо по-практично от паметта на жените"; „Недоверието е основата, върху която се крепи бракът"; „Жената е най-загадъчното явление в природата", „Човек може да разучи всичко около нея и пак да остане изненадан от поведението ѝ". И т. н. А ето и сентенции с някакъв условен общочовешки характер: „Понякога простодушието е по-отровно от най-злия сарказъм", „На подлостта се смеят само глупците", „Нахалството е невъзможно без хладнокръвие", „Не свободата покварява човека, а робството". Тук се съдържат и ирония, и истина, и цинично разголени идейни и философски заблуди за човешкото и неговата същина. Понякога ни изненадва образността: *„Жените са като светиите: само ужасът от възмездието ги прави добродетелни."*

Това богатство от мъдрост и образи увлича в най-тънка игра разума и въображението.

□ □ □

Третата драма на Димов „Почивка в Арко Ирис" ни отвежда като „Осъдени души" всред испанската действителност. Дра-

мата напомня романа и се отличава съществено от него. Действието става пак по време на гражданската война. И тук оживяват величието, комедианската грандомания и трагизмът на Испания. Пак излизат на сцената типични характери, жени с изключителни страсти и герои с революционна жертвеност. За разлика от романа драмата извежда напред гражданската война. Героите са участници в нея. Личният им живот се създава с революционните събития или се прекъсва от тях. В „Почивка в Арко Ирис" Димов е изваял богат образ на комунист. Комунист българин, личност, която носи у себе си дръзновени черти на Георги Димитров. Личност, възпитана в морала на нашата революционна партия, човек, който е достойно въплъщение на разума на нашия народ. При среща с неговия чар на борец и човек хората се променят. Заминава за фронта шумната и нестройна тълпа на анархистите. Умира за революцията излязлата от демоса прислужница Пилар. Други стават мислите и чувствата даже на аристократката. Отстъпват пред комуниста неизкоренимият егоизъм, традиционната суетност, аристократичната гордост. Естанислао е жив символ на партийно благородство, на възвишен революционен морал. В замъка с галерии в мавритански стил, с колони, по които се вият бръшлян и дива лоза, се разиграват драмата на революцията и драмата на сломените от късна любов главни герои: Естанислао и дона Инес. Наоколо се носи лъхът на историческата традиция, на създали се от векове отношения и шествува революцията. В притихналия дом, привиден оазис на спокойствието, ехтят гласове на борци, защищават се идеи с граждан-ско-политически и общочовешки характер.

Капитан Естанислао Браво, командир на батальон от републиканската армия, е имал тежка биография, труден жизнен път, защото е трябвало да се бори не само за идеите на партията си, а и срещу тяхното извращаване. Той е внимателен към хората, но не е любезен, когато това изисква борбата. Той е олицетворение на сериозност, на твърда неотстъпчивост на гордо и вдъхновено съзнание. Тези качества го осветляват отвътре и се открояват даже в благородната му физическа осанка. В неговата личност има нещо гранитоподобно, изработено в борби, проверено в изпитания. Във всеки момент Естанислао Браво действува така, че запазва принципите на своето верую, остава верен на дълга, постъпва човешки, с топло отношение към хората, без предразсъдъци към слабости и пороци. Тези широки качества на личността му излизат навън — и в действията му, и в словата му. Той е такъв за всички, кои-

то са се завъртели в играта на голямата драма. Стройно, с непоколебимо точно перо Димов е изявил този рядък, почти класически образ на революционер. Воля, напомняща ни Георги Димитров, действува като нещо гигантско, властвува над мисли, дела и думи. Браво е образ и различен от Димитров — със своя съдба, със свое съзнание, с индивидуална самостоятелност на чувства и мисли.

Два женски характера в драмата се допълват и разграничават: благородната, изтънчената, възпитаната в стил на високо аристократическо самочувствие дона Инес и прислужницата, довчерашната селянка, запазила здравия разум и естествената чувственост на народа. Два различни, съдбовно драматични характера, тъй като всеки от тях носи издълбоко присъщото на класата си. Любовното чувство у Пилар се отличава с простота, у дона Инес то се колебае между безумието и разума. У нея то е фатална сила, борба с уязвена гордост. С този ирационален елемент чувствата у дона Инес са експлозивни, идват като израз на нарушено равновесие. Същевременно дона Инес е и твърда, непоколебима, способна да действува, необуздана със силата на темперамента си. С тази жена се сблъсква Естанислао. И я уважава. Той се стреми да я покръсти в своята вяра — без да знае, разбира се, как ще протече по-нататък нейният живот. Димов е уловил пружините на класовата борба и пак създава една емоционална и философска атмосфера.

„Почивка в Арко Ирис“ е логически най-убедителната драма на Димов. Драма на силни характери, на възхитителни страсти, драма, която предхожда във величава трагедия. Поражението на революцията превръща в пепел внезапно избухналата любов. Една особена, революционна романтика достига своята връхна точка в последните сцени — смъртта на Пилар, гибелта на Естанислао, превращенията в светоотношението на дона Инес.

В „Почивка в Арко Ирис“ се срещат по-малко парадокси и сентенции, отколкото в първите две драми на Димитър Димов. Авторът е изчистил речта от преднамерени игри. Затова пък всеки от героите конкретизира характера си, индивидуалитета си, особеностите на съсловието, на интелекта, на чувствата. Речта е психологически богата с подтекст, гъвкава и аналитична. В нея пак има ирония и хумор, философско богатство на мисълта, финес на израза, лирични настроения като емоционален изблик на ума. Но тая реч е и особено стилизирана в духа на една героична поетика. Сякаш се сплитат едновремен-

но древни рицарски хроники и съвременна революционна романтика. Тази именно богата художествена реч създава характерите, носи напрежението, изпълнена е с действие, с полемична сила. Голямото драматургично изкуство на Димов го е довело тук до драма-епопея, до героизиран епос в драматична форма. Тази особеност на жанра на „Почивка в Арко Ирис" е постигната с лекота. Тя отново ни напомня какъв голям художник бе Димитър Димов, какви възможности се криеха в неговото дарование.

□ □ □

Димитър Димов не обичаше да сипе малки произведения, да вижда често името си в литературния печат. Той бе равнодушен към евтината слава. Тя му е изглеждала и глупава, и безполезна. Големи художествени обобщения — това е достатъчно за него и той с облекчение се разделяше с всяка покана за сътрудничество, за статия или разказ. В архива му се намериха прекрасни прозаични творби, непубликувани. Затова са и толкова малко неговите разкази — само четири, почти толкова, колкото са и романите му заедно с намерения незавършен ръкопис на нов роман. Ала всеки от тези четири разказа е като хубав диамант в онова изящно украшение на българската литература, което е Димовото творчество. И в разказите си той взема смели и силни сюжети, герои с възвишаващи и унищожаващи ги пориви. Пак става нещо съдбовно, нещо предопределено. Жесток трагизъм излъчва разказът „Севастопол 1913". Разказ за една шпионка с ледена пустота и коварство в характера си, изработен от мрачната й професия. Духовно мъртъв човек живее и се движи в света на съдбовните международни стълкновения. Сложността на сюжета се създава от близките отношения, които свързват враговете шпиони. Те се обичат и се преследват в общата голяма игра на шпионажа. Героят подменя автора като разказвач и това обогатява творбата с „мъжки наблюдения" върху поведението на жената. Мъжкото честолюбие у шпионина, страстната жажда за живот, душевната пустота у дълбоката женска натура — ето извора на конфликта. Всяка психологическа подробност е грижливо обработена, липсват външни детайли, реквизит от природния и от веществения свят, тъй като разказът е изцяло биографичен, психологически. На едно място само се споменава за пейзажа, и то по обикновен начин: вълните шумят, вятърът духа поривисто и т. н. Всичко се съсредоточава в психологическата

драма, в изявата на волите, в сложните перипетии на чувствата.

В разказите си Димов предпочита познатата форма на установена достоверност: разказът се води от лице, което е участвувало в събитията. Случката е вече отзвучала, но тя се поднася, за да илюстрира някаква мисъл на разказвача или да потвърди наблюдения върху нрави. Този начин на разказване чрез лице — участник или свидетел, е бил много експлоатиран от Мопасан и Чехов. Димов не подражава на вече установени сюжети. Ако у Мопасан събитието протича обективно, плавно, в конкретната жизнена рамка като ставаща случка, то у Димов то е подлагано винаги на много подробен анализ, субективизирано е чрез участието на героя разказвач, става повод за изява и на философия с характеристиката на човека. Разказвачи у Димов са мъже. Те са обикновено мъже-циници, които носят у себе си отровата на преситеността, знаят тайните на най-интимното и могат да отминат с насмешка психологията на възвишеното, на благородното, на духовно изящното. През техния поглед именно драмата придобива и особен ефект, а психологическият анализ на женския характер — сложност и дълбочина. Така е в разказа „Карнавал". Някаква невероятна интуиция, получена от много поколения мъже, подсказва съкровени дълбочини на женския характер. Узнаването в сюжета върви не по линията на събитието, а на портретната и психологическата характеристика на жената.

От четирите разказа един е написан за Испания. Тази втора духовна родина на автора го привлича пак със своите загадки, с историческата си тайнственост, със съвременните си конфликти. Тя излиза насреща на цялата онази духовна сложност, която носи писателят. Той не би могъл да бъде привлечен от по-обикновеното, от банално примитивното, от онова, върху което няма пръст цивилизацията. Той критикува обществото, като подхваща голямата европейска философска традиция за драмата на хуманизма, за необходимостта от борба с цивилизацията, която осакатява човека. Тези сложности в срещата на автора с испанската земя и с нейните хора се допълват и от специфичен художествен интерес към пейзажа: нажеженатa от слънцето, гола и пленителна испанска земя с нейните тежки, сиви катедрали, изящни мавритански дворци, с нейните хора на традицията, аристократи и спекуланти ту с рицарски, ту с клоунски наклонности, Испания с нейния работен народ, от чието лице лъха бурята на революцията.

Димов е оставил и няколко пътеписа. Те са и спомен за

една преживяна екзотика и лична изповед на автора. В тях присъствуват неговото влечение към красотата, неговата склонност да рефлектира, да философствува, неговата настроеност да овладява чуждото. Димов умее едновременно и да се възхищава, и концунствено да иронизира. Той е автор на ловки аналогии. Колко хубаво звучи леко поднесената оценка за надписите върху мраморните плочи от музея на остров Тасос. На тях имало „норми за цената на местното вино и наказателни постановления за ония шмекери, *никога неизчезващи под слънцето,* които го кръщават с вода и вина от по-долно качество".

От пътеписите изпъква релефно очертан светът — той гори, наситен с багри, той е субективно оцветен от авторовото око на художник, от авторовата ирония, от неговата културна мисъл. Писателят среща сполучливо съвременността с античния свят. За сребърната монета от едната страна с надпис на града, а от другата с нимфа и сатир, сплетени в любовна прегръдка, посетител е подарил лупа: „двата предмета — монетата и лупата — символизират заедно древната невинност и порнографичното любопитство на туристите". Димов възвеличава умно живота на общества, действували за развитието на философията и изкуството, лишени обаче от деликатност в нравствените отношения. Свободната му мисъл намира изтънчена форма, език стегнат, натрупващ плътни бои по картината и носещ поетичното дихание на реалността. Пред веселата мраморна глава на Дионисий от музея Димов възкликва за слънчевата възприемчивост на човека от античността: „Питате се защо сегашният човек пречупва всичко през ледената призма на разума, защо човърка психологията и гризе корените на страстите и не може да почувствува радостта на пейзажа." А природата освобождава от горчивините на съвременността. Когато се разхожда между смокините и наровете на Тасос, писателят мисли за София, от София започва да копнее по острова. „Болест, стара като света."

Пътеписите на Димов могат да се четат без задължителна връзка с времето. В тях има нещо от вечността на живота. Интуицията на големия художник го води към трайното, към придобилото плътен релеф. Препрочитани неведнъж, тези пътеписи все ни задържат с магическата си панорама, с неповторимо нарисуваните пейзажи, с портретите на хората. Те са неизчерпаеми като големи творби. Те са филигранни паметници на времето, на пребилото. Димов има един съперник, майстор на пътеписа в най-новата ни литература — Светослав

Минков. Но нашият автор сякаш е повече настроен да философствува, повече да разсъждава пред пъстротата и разнообразието на чуждия живот.

□ □ □

Писателят, който можеше така естествено и просто да навлезе в чужди преживявания и да ги предаде в искрящи, ярки образи, притежаваше и свое принципиално разбиране за изкуството. То тежи с богатство на мисли и естетическа чувствителност. В него има граждански надежди и патос на голяма духовна наслада от делото на художника. Димитър Димов бе марксист по убеждение. Неговият марксизъм не се изчерпваше с няколко формули. Той следваше голямата традиция на Маркс, Енгелс и Ленин, разбираше изкуството като гражданско задължение и като радостна рожба на оригинален талант. И не опростяваше въпросите, защото туй би означавало да отрече и себе си. Мисълта за гражданската стойност на художественото творчество, за идейните последици от лошо написаните книги, за мъченията, които причинява скалъпеното, бездарно произведение, не го оставяше спокоен. В няколкото си изказвания, направени по различни поводи, той издава дълбоките си вълнения за бъдещето на литературата. Той бе от големите защитници на културните ценности. Виждаше умело врага, прикрит зад безидейността, обхващаше с болка полето на псевдохудожественото занаятчийство. Според него по няколко основни въпроса писателят трябва да вземе искрено и ясно отношение, ако иска да е убедителен, да не е самомнителен идол, страхливец, недостоен за таланта си. Тези въпроси той извежда от смисъла на творческия акт: „Писателят е същество, което вижда с ума и сърцето си, за да отрази света в огледалото на своята творческа самобитност. Умът му дава верните контури на света, а сърцето ги изпълва с багри. Но за да вижда вярно, за да казва истината и да вълнува, а не само да забавлява, той трябва да обладава колективния опит на човешката мисъл, натрупан през вековете.“ Ето гвоздея, който задържа изкуството на земята, в сферата на реалността. То трябва да е идейно, осмислено от голям опит. Опит, събиран през вековете. Така художникът ще знае какво върши и защо го върши. Димов продължава за важността на мирогледното начало в светосъзерцанието на художника: „Той ще се запознае основно с природните науки, те ще го насочат към диалектиката и към върховете, които тя достига у Хегел, Маркс и Ленин. Така той ще

се освободи от страха пред отмъстителния християнски бог, от заблудите на философията и легендите на историята. Така светът ще престане да му се струва отчайващ куп от атоми, всред които вилнее случаят, или въплъщение на абсурдно духовно начало, което никой не е почувствувал сериозно, а още по-малко доказал." Тези са предпоставките за мирогледа на големия художник. От тях следва другото: „Тогава мисълта му ще стане смела и ясна, а сърцето му ще се изпълни с великата човешка гордост на Максим Горки. Тогава той ще види величествената панорама на материалното битие и закономерностите, които движат развитието му, ще разбере пътя на човечеството, ще почувствува по-дълбоко и ще отрази по-реално красотата на природата, силата на любовта и драматичните гърчове на отделния човек в обществото." Този е пътят към върховете на изкуството. Това е култ и към красотата, и към истината и справедливостта. Любопитно е да се отбележи, че Димов изискваше да се овладее диалектиката на познанието, създавано от обществените и природните науки. Тази диалектика е приложима и при художественото творчество, и при анализа на душевния живот. Големият майстор художник, психолог аналитик ще си помогне при изобразяването на човека чрез опознаването на други области. Не е ли това изумителна изповед и за собственото му духовно развитие, за неговия път като магьосник на словото, като автор, узнал безмилостно трагичната и величава истина, грозотата и красотата. Веднага ни смущава въпросът: Колцина биха могли да следват тези високи и сложни изисквания? Защото нужни са голяма култура, талант, равен нему. А колцина биха имали и неговата нравственост, за да стигнат до стила на това мислене и чувствуване на нещата. Но той е поставял своите изисквания не за посредствеността, а за онези, които са достойни за полесражението. Той разговаря за проблемите на изкуството с истинските творци. В новогодишната си статия „С вяра в нашите творчески сили" пише:

„Ние някак си повече заседаваме, спорим, празнуваме, а по-малко пишем... Най-често в споровете ние сме се натъквали и ще се натъкваме на различия около съдържанието, границите и формите на социалистическия реализъм. Употребявам думата „различия" в най-добрия й смисъл — като термин, който у нас трябва да означава процес на развитие. Но щом има различия, ще има и спорове, докато стигнем до истината, която за нас не може да бъде друго освен конкретна част от всеобщата и многостранната истина на великата комунистическа идея."

Като изнася напред въпроса за мирогледа, писателят се спира на въпроса за хуманизма:

„Хуманизмът е израз на прастари човешки добродетели, създавани постепенно от историята, без които не би могло да съществува никакво човешко общество. Хуманизмът е една обективна необходимост за живота, както въздухът, водата или енергетичните източници на нашата планета. Без хуманизъм не може да съществува истински и пълноценен човешки живот."

„Нашият социалистически хуманизъм е именно този исторически създаден, обективен, конкретен и действен хуманизъм, който помага на съвестта на писателя да взема решенията си под светлината на истинската и ведра марксистко-ленинска мисъл."

И тук имаме челно разгъване на фронтове, разбиране на родството, което съществува между хуманизъм и творчески акт. Художникът в своя мисловно-емоционален творчески акт е хуманист, мисли за човека — и то като социалистически хуманист. Сам той бе такъв и изхождаше от своя опит — художникът вълшебник, авторът с невероятна художествена сила, творецът, чийто метод се основава на теорията на марксическата философия, на реалното и обективното познание на света. Майстор в прилагането на този метод, той искаше и други да овладеят безкрайните му възможности. Като председател на Съюза на писателите Димов се е изказвал неведнъж за съвременната му литература. Той е уважавал нейното богатство, нейното единно и многопосочно разгръщане. Той дава особено положителна оценка на автори като Георги Караславов, Емилиян Станев и Павел Вежинов. Явно се усещат предпочитанията му към оригиналността на художника. За Димов новата българска литература е „жива история на революционните промени, които се извършиха в страната ни след Девети септември 1944 г.". И в своите изказвания и доклади той насърчава всекиго, който се приближава до съвременността, гради върху впечатленията от нея и върви подир промените — вътрешни и външни.

□ □ □

Ранната смърт на Димитър Димов отнесе неосъществени големи замисли. Един незавършен роман, намерен в ръкопис, вече е вървял по логиката на своето развитие. Димов говореше за намерението си да създаде роман за Яне Сандански и

друг — за съвременната българска интелигенция. На екрана на творческото му въображение са се очертавали нови силни характери, израснали сред трясъци на бомби, хайдушко бродене из планините, характери, предани на голяма революционна и освободителна идея. Бодро са се откривали образите на преданата на народа интелигенция. Трудно е да се гадае как са съзрявали тия големи замисли, скрити зад непрозрачната маска на автора, малко склонен да говори за себе си и да се самовъзхвалява за бъдещи намерения. Димитър Димов е автор, чиято творческа личност, като се извежда от нашата литература, трябва да се вижда като двигател на духовното развитие. Насоката на неговото мислене отговаря на извършващото се в нашето общество. Паралелно с това той може спокойно да се постави и на везните на световната литература. Тъй като се равнява с могъщи майстори, откроява се със своя тема и свой оригинален стил. В европейската литература човешката личност често се раздвоява между човешкото, придобитото от хуманистичното й възпитание, и зверското, долните инстинкти, подхранвани и насърчавани от отрицателните страни на съвременната цивилизация. Непобеденият от хуманността зверски елемент има и класова, и специфична урбанистична подбуда. Това раздвояване на човека занимава — преднамерено или непреднамерено — световни писатели.

Димитър Димов също се увлича по него и стига до свои откровения за човешката същина при условията на нашата цивилизация, раздирана от социални борби, озарена от разума на комунизма. Той изобрази чудовищни страни на съвременната капиталистическа цивилизация, на лъжецивилизацията. В неговото творчество акцентите се слагат върху волята, която се изхабява, върху борбата между разума и знанието и неразума и страстта, които са трагично гибелни. Героите му са духовен символ на невъздържани сили, изпуснати, непобедени, унизителни и безобразни. В границите на реализма той използува художественото преувеличаване, за да създаде трагично разгърнатата си метафора за съвременния загиващ свят. И паралелно с това нотърси величието на борците, трагизма и красотата на тяхната жертвеност.

Димов бе чужд на крайностите на западната литература, на фантастизма на Кафка например. Той си остана писател „класически реалист", автор, осмислил по нов начин и реализма в своите големи трагедии и героично-епични изображения.

Димов е гордост и за нашата, и за съвременната световна социалистическа литература.

ДИМИТЪР ТАЛЕВ

У този на пръв поглед физически слаб човек се криеха големи, бих казал, войнствени сили. Той притежаваше много от кораВината на българина, който е живял дълго при непригодни условия. Носеше у себе си и морала, и духовната гордост на старите родове. Изпълнен бе и със самоуважение, което идва от издържани вековни изпитания. Зад очилата му гледаше с оптимизъм света един недоволник, демократ, воювал за равенство, хуманист, бунтуващ се за правата на човещината и за разбирателството между хората.

И Талев борецът, и Талев човекът на чувството и мисълта се осъществиха чрез виденията на художника. Като творец той утвърди нашите народностни добродетели, жилавината на рода ни, гордата ни непреклонност пред чужда воля.

Талев бе обичал България — малко е, ако се кажеше само това. Той я носеше у себе си — и като любов, и като мъка. За него особено скъпо бе родното му място. Бе влюбен неистово в хората му и във вековната му история. В погледа му бе заседнала сякаш родната земя и той пренасяше изцяло върху нея любовта си към свободата. Защищаваше я от всичко, което би я петнило. За него, родолюбеца, нямаше по-изразителен пейзаж от старите скали на Македония, води с по-силен син гланц от водите на Охридското езеро, свят, по-разнообразен и по-богат от този, който бе протичал през детските му години в схлупените къщи на малкото градче. Талев изживя като лична участ съдбата на родината си, сам бе свидетел на османските мъчения и на разюзданите борби всред противостоящи и взаимно изтребващи се групировки. „Обикновено казвам, че с идеята за тях (книгите си, б. м.) живея от двадесет години насам, а чувствата ми за Македония не могат да се определят с време. Те са в кръвта ми.“[1] Като българин той обичаше всичко

[1] Интервю с Димитър Талев, в. „Народна младеж“, 4. II. 1957 г.

българско от изток и север до запад и юг, но го вълнуваха предимно образът и съдбата на родното му място. Душата му бе напоена със спомени. В характера му бе преминала народната тъга, съсредоточена в едно — свободата. Суровостта на народа, външната му бедност и духовното му богатство се бяха превъплътили сякаш в неговата маска, усещаха се в металния тембър на гласа му, в нежността на чувствата му, в нравствената му сила.

□ □ □

Бих нарекъл и самобитен, и общо характерен жизнения път на Талев. Роден в Прилеп, той се прехвърля в свободна България още преди Първата световна война. Началните му публикации в София като студент се появяват не в официалния, а в комунистическия печат. В началото на 20-те години сътрудничи на „Работнически вестник", после на „Нов път". В първите му разкази бликат оскърбените чувства на младия човек, добре опознал нуждата. Неговото учение и следване са били все мъчителни. И това го подтиква да призовава срещу неправдата, да съкрушава обществото, като отеква на болки и на страдания. Персонажът в ранната му проза са или люде скромни, достойни за уважение, на които съчувствува за вечната беда, или хора имотни, високостоящи, алчни настървено да ограбват безпомощните. Разкази като „Паяк", „На улицата", „Големият и малкият Петко" удивително напомнят характерната критическа и сантиментална социална проза от времето след Първата световна война. В импресията „На улицата" се усеща атмосферата на враждебен, заплашващ свят: „Пристъпя старец белобрад, загубен всред тълпата и сърдит, едвам чуто, проклина някого. Натруфена госпожа яростно стиска зъби и нервно крещи: не ѝ отварят път, спокойно да мине; след нея бърза изплашено слугинче. Уличен търговец надвиква своя съсед..." И по-нататък протестът в картината се усилва от чувствата на недоволство, бликнали у автора.

„... А ти, дете? Защо са тъй дрипави дрешките ти, лицето ти неомито, косите разрошени? Твоите хитри очи ту следят бакалина, ту лакомо се впиват във вкусните ябълки. Ти може да си гладно. Но не посягай! Една кокарда и две очи те следят, една ръка държи камшик, готов да се обвие около слабия ти врат."

Такъв е тоя жесток свят.

„Шумни са тротоарите. Блестящи слънца пръскат бяла

светлина. Бавно се клати между тълпата дебел буржоа."[1]

Това е социална литература, изпълнена с революционно съчувствие към страдащите, критикуваща несправедливото, жестоко общество. Чрез експресията на словото ненавистта е емоционално подсилена. Авторът поставя ударението върху образите на „натруфената госпожа", след която ситни слугинчето, на стражаря с кокардата и камшика, на дебелия буржоа, пристъпящ сред тълпата. В този свят протича драмата на гладното дете, така много възпявано от Христо Смирненски.

Слогът на Талев е сантиментален, обагрен от етични значения, подсказващ далечните предусещания на автора за бъдещото революционно развитие на живота. В тези начални разкази е изявена и човешката доблест на Талев. Той не се бои да бъде страна, заангажиран писател.

По-късно гласът на социалния протест се пресича с друг глас — на екзалтирания патриот, поел съдбовната мъка на поробените в Македония. Настроенията стават просветителски, патриотични. Налага се и една трайна регионална тема: животът в Македония.

Временно Талев се увлича и от публицистиката. Бил е вече в чужбина — Виена и Париж, откъснал се е от социализма. От 1930 година сътрудничи на в. „Македония", даже го редактира. Далеч е от своите размишления и планове за социална проза. Забравен е Бакаловият „Нов път". Талев пише сега някои от онези си произведения, с които се приспособява към официалната патриотарска политика. Такъв характер имат романът „Усилни години" — три части, драмата „Под мрачно небе". Но дълбокото и основното у човека трудно се променят. Боли го, че в поробената земя страдат близки хора и че трябва да им се помогне. Пише книги, в които изпъква особената му възприемчивост към прости и чисти от шовинизъм битови истини. Богат материал му предлагат за това спомените. В разказите му се сплитат тъжни всекидневни истории, срещат се потресни случаи на съхранявана през векове любов към рода. Открояват се човешкото и артистичното лице на писателя. Това подсказват най-вече сборниците разкази „Златният ключ" (1935), „Старата къща" (1938), донякъде „Великият цар" (1937) и „Възвръщане" (1943). В тях има трайни черти от духовния портрет на Македония, в тях е силата на автора, възприел Вазовата разказвателна традиция. Но Талев е и оригинален, той навлиза по свой начин в българското „староверство", за-

[1] Д. Талев, „На улицата", сп. „Нов път", кн. 5, 1924.

да изнесе от него характери, поразително релефни, събития, изпълнени с народни надежди.

В „Златният ключ“ и „Старата къща“ личат следи и от Йовковото възприемане на света, от Йовковата мека човечност. Талев бе расъл духовно под влиянието на българската класика — от Вазов до Йовков. И тази близост преливаше и в езиковия слог, и в сюжетите. Йовковски изглежда разказът „Златният ключ“. Ето: Сирак Стойко е суров човек. Неговото сърце е изстинало за хората. Той е преживял много болки и беди, причинявани му от людете, за да ги обича. Лихварската вражда с хората и онзи студен егоизъм, който създава самотата, са усилили жестокото у него. Но Сирак Стойко среща Богдана. Той е разтърсен от погледа на жената. Тя влиза в живота му, за да осветли отвътре мрачините, отчуждението, за да прогони злото.

„Богдана не беше хубавица. Хубава беше усмивката ѝ, която не слизаше от нейните възпълнички устни и озаряваше младото ѝ лице с мека, покоряваща светлина.“ Въвел Богдана у дома си, Сирак Стойко забелязва, че всичко наоколо се преобразява, става хубаво и весело. Както след тъмен облак се разлива весела слънчева светлина, така и в потъналата в мрачна тишина къща зазвучава ласкав глас, нахлува приветлива уютност. Идва обобщението: Богдана е отключила със *златен ключ* сърцето на затворен и нещастен човек.

Да, всичко това изглежда премного Йовково, но то е и Талево. То идва с Талевото опознаване на човешката мъка, с неговата вяра в човека. В творбите на автор, пренесъл ни всред друга битова атмосфера в сравнение с Йовковата, израства култът към женската хубост. Талев е извлякъл своята етично-хуманна концепция от допира до друга, до македонската действителност. И с това вече е доста различен от Йовков. Македонската битова атмосфера променя като че ли и нравствения идеал на автора. Така е определено в разказа „Старата къща“.

Мрачна е била къщата на Марко Байо. Мрачна като затворения в себе си македоно-български свят. Високи стени ограждат двора на градината обрасла безразборно от дървета. През тях едва прозират бледи слънчеви лъчи. През този полумрак като че ли се чува да стене душата на къщата. Тази мрачна домашна душа е преминала и у хората. Те са строги и мълчаливи, упорити само в работата си, отчуждени от людете, отчуждени и помежду си. И ето идва Йовка, младата невеста, шумна, весела и любопитна. И къщата се преобразява. В мрака на

македоно-българския свят с неговата по-особена характерност пада сега лъч светлина. Марко Байо след тежка душевна борба решава да събори къщата и да издигне нова, за да бъде светло и просторно на людете, които живеят в нея. Йовковите нравствени мотиви са се преобразили всред другата земя, при нейната мрачна съдба. Животът на други люде е изпълнен със символи за промяна и с лъх на младост, на свобода. Победата над консервативността става след борба с натрапен от старината ред, след борба даже с непроменливостта, която е запазила българското. Мъчителен е спорът с онова, което умъртвява, което пречи на напредъка като вековно самоповторение. Тук именно е и разликата между стилно-етичната гама на Йовковите и Талевите творби. Докато у Йовков любовта властвува над хора свободни, то у Талев тя среща съпротива поради привързаността към дома и рода. Хората и се преобразяват, и са в границите на родовото си битие. Със староверската си коравина те противостоят на насилието, което властвува в живота им. Те се изпълват с копнеж за промяна, като държат за старината си. Някъде дълбоко у тях се запалва лампата на прозрението и осветлява тъмните ъгли на застиналото в себе си съзнание.

В същност коравината тук е и самоотбрана. Тези хора са били принудени да се затворят в себе си, в родовото си начало, защото иначе са загубени. И душите им са се оградили с високи зидове, както дворовете на къщите им. Всеки е господар у себе си, само зад затворената врата. Така нравственият мотив у Талев приема йовковски интонации и все пак се измества и в друга посока. Всеки в своя дом поддържа родовите обичаи, а отвън тропа животът, отвън са страхът, измамата, отвън е броденето по света без корен. Всичко това е Талево, непознато на Йовков. Талев изгражда своите разкази предимно върху спомена. А в спомена му е заложено дълбоко македонското народностно битие. Споменът навява чувства, извикани от тишината на старите къщи, от онзи бит, който се е окопавал в себе си, за да се самосъхранява.

Родовото като ключ към петолинието определя темата. То се извезва даже чрез една баладична сюжетност. В „Щастието на рибаря" беднят мъж рибар забелязал в глъбините на езерото чудна златиста светлина. И повярвал, че това е златната рибка, хване ли я, ще стане господар и на езерото, и на света. Ще иска от нея всичко, което му е нужно. А животът му е тежък, той е премазан от нужда, лишен от щастие. И докато другите вършат щастливо своя малък редовен улов, той бди

над вълните, търси все мечтата си, търси все златната рибка. И разбира изведнъж, че чудната златиста светлина е само отражение на звездата, на голямата звезда, която вечер се появява на небето. Илюзията се заменя с истинско щастие — синът, който се ражда и продължава рода, увековечава битието. Рибарят се хвърля в тежък труд за рода, а чрез него и за бъдещето.

Някъде идеята за родовото начало е показана в неромантични форми, но тя господствува в цялото Талево творчество. От родовото начало се извежда смисълът и на българското битие, на нормалното и ненормалното в него. Оттук идва и одухотворената етичност.

Людете на Димитър Талев в редки случаи са обхванати от други страсти. Те поддържат рода и са родолюбци. С родовата си същност те са личности. Такъв е специфичният подтекст на събраното в „Златният ключ“ и в „Старата къща“. По структура разказите са кратки синтези, писани за подлистници на вестник. Повечето от тях излизат във в. „Зора“. Краткостта им е придала сюжетна стегнатост и съдържателност. В малка по размер творба изникват издълбоко човешки проблеми, изпъкват релефно характери, битова обстановка, типични пейзажни кртини.

Талев въвежда в разказа по своему разума на народа. Когато умира Симон Букар („Небесният пратеник“), единият от приятелите му го утешава да не се бои от смъртта, от края на дните си: „А иначе в живота човек все има да довършва нещо, човешките грижи нямат край...“ Смъртта иска противоречивото на себе си — силно мъжество за разделяне с работата, с труда.

В „За мъжка рожба“ свекърът настойчиво подканя снахата да роди момче, за да продължи рода. След като се ражда внук, той трогателно моли изтощената жена: „Прощавай, майчице, майчице, прощавай...“ И добавя: „Всички сме оръдия на божите ръце.“ Такава е обичайната представа за задължения, за фатален ред, за съдба. Народната преценка прозвучава даже и като хумор, който издава самооценка и високо самочувствие при сравняване с другите.

Много от творбите на Талев са топло преразказан спомен. Възкръсват интересни зрелища, като емоционално ядро е все авторовата влюбеност в отшумялото. В „Един живот“ писателят припомня драмата на жената майка. Той води разказа от нейно име и присъствува чрез личните ѝ впечатления. Сменят се спомен след спомен, пламва и утихва удавено във вира

на възпоминанието сегашното майчино задоволство. В тихото спокойствие и в тъжната радост на слога се усеща авторовото присъствие. И авторът като героите си излъчва нравствено сияние, напомня за святото чрез чистотата на своето слово.

Тези хора от миналото са такива, че а-а ще излезе от тях апостол или хайдутин, ще излети нависоко герой, който пази рода. Но такъв е и авторът. Заедно те са люде корави, победили най-интимното в себе си за родовото. Люде, корен на бъдещите революционери. Авторът ги е видял извътре, почувствувал ги е в себе си и така чрез тях ни води от националното към общочовешкото. Със сила те пазят традицията, със сила навлизат във веселата и жестока игра на историята. Писателят не ги идеализира, той ги намира в спомена си, в себе си, каквито са били.

Много разкази са и пряк спомен. Запазеното в ума на детето възкръсва сега като загадка на човешкия живот и като несъгласие със света. В тия разкази Талев е всред домашното битие: „Гроздобер", „Коледни гости", „През една лятна нощ". Лиричната атмосфера, която ги просмуква, се създава чрез интимната изповед или чрез пейзажа: утринно пътуване до лозето, когато едри звезди още висят над земята („Гроздобер"), среща с луната и с тайнствения живот на полето, огряно от нея („През една лятна нощ"). В битовата случка присъствува природата. Изживява се катарзисно освобождение от страх, от мъка, изчезват измами, тъжни мисли, смущаващи непознати сили. Узнават се тайните на световния ред всред нещо необяснимо, неразумно и свръхнапрегнато („През една лятна нощ"). Талев е автор, който обича предимно душевната хармония, но него го привличат и трагическите дисонанси, преодоляването на тревогата и победата над спокойствието.

Любопитно е, че повечето от тези творби за миналото са се раждали, когато писателят е тичал по улиците на София, за да осигурява прехраната си, или когато е престоявал над редакционната маса. Когато край него е шумял живот, изпълнен с вълнение, с тревоги, той се е заангажирвал само с миналото и с възпоминанията си. Това подсказва, че творческият му акт е особен. Остане ли насаме със себе си, той се освобождава от всичко близко и тревожно и започва да чува другите, далечните, незаглъхналите гласове на миналото. Вместо звъна на софийските трамваи слухът му долавя познатото от детството свирене на вятъра в родния край. Вместо нощното небе на София, огряно от светлините на града, той вижда звездите над родния дом, останали завинаги в съзнанието му.

Душата му изплаква чувства, трогателни и жестоки, за нея настъпва творчески екстаз от спомена, тя все чува как стене и ехти душата на родното място.

Като възсъздава с обич суровото минало, Талев се стреми да ни възвърне към самите нас. Напомня ни как сме расли в мрачни домове, напомня ни колко труд и усилия са запазвали българското, напомня ни за характерологичното на рода ни, за единството ни с него.

Като разказва за регионалното, Талев се обръща към света и става в известна степен универсален. За това спомагат дълбочината на психологическите разрези, духовната атмосфера, емоционалните сюжети, разказани без литературни афектации, без наелектризирани тиради, както е ставало в по-първите му творби. Романтиката оставя своя знак чрез словото, чрез скъпоценното усещане за роден уют, чрез полъха на мила старина. Традиционни семантични форми, например „раздени" вместо „разсъмне", внасят регионален колорит и напомнят за извечното в българската реч. Талев си служи със старославянското „люде", изчезнало у съвременните автори. Турски думи и турски имена също усилват усещането за местния колорит. Чрез турската лексика, запазила се особено в имената, си спомняме за босненските герои на Иво Андрич. Пък и някои разкази на Талев така внушават връзката на планинския пейзаж със строгостта и силата на характера, че чувството за родство между двамата писатели нараства. Но Талев е българин. Неговите герои вървят по пътя на българските страдания и на българската история. Те са обвеяни и с онези човешки добродетели, които ни напомнят за Йовковата и Вазовата генеалогия. Това именно отделя доста Талев от Андрич. От новелата на Андрич го отдалечава и структурата на разказа му — винаги кратък, без авантюрни перипетии и без усложнени приключения, каквито има у Иво Андрич. Жанрово разказът на Талев напомня синтетичната проза на нашата традиционна белетристика — краткия разказ, изграден върху една случка, а не върху верига от ситуации.

□ □ □

Особено място в творчеството на Талев заемат неголемите му разкази за виденото и за преживяното от него в чужбина: парижките разкази „Евелин" (1942), „В Париж" (1938), „Ще дойдеш ли?" (1948), както и разказите за Италия и Унгария „Дете и гълъб" (1955), „Страх" (1939). Някои от тези твор-

би са писани преди Девети септември и в тях приятно ни изненадва един нов, недоопознат Талев. Талев, който отново изживява спомена от срещата си с големия свят, авторът, изпитвал ужаса от отчуждението всред многолюдието на космополита, писателят, чувал тревожните изстрели по залените от вълните на протеста булеварди. Този Талев е хуманистично настроен още далеч преди да зазвучат възторзите от народното освобождение. В „Евелин", „В Париж" и „Страх" той тъгува по загубената човешина. Стилът му в тези творби е по-особен — и носталгичен, и динамично тревожен, изпълнен с вибрациите на онези недоосъзнати чувства, които носи у себе си модерният човек.

В писаните след Девети септември творби минава полъхът на революционните борби в Европа: „Ще дойдеш ли?", „Дете и гълъб". Във всички тези произведения не се срещаме с патриархален и архаизиран свят, бил векове заключен зад високи стени. Рязко се отдалечава писателят освен от регионалното и родовото, но даже и от народностно-националното. Попаднал извън българската сфера, той се превъплътява в чуждото. Той долавя запъхтения ритъм на живота, утежнен от напасти и беди, които създава цивилизоваността. В разказите постоянно Талевото се усеща само във високата етичност на героя разказвач, в „балканското" му чувство за „ограничеността" и за трудностите на Европа. В това отношение нашият писател напълно се откъсва от Алеко Константинов. Ако Константинов вижда българина в чужбина предимно в конфликт с по-високата култура, показващ балканската си назадналост, то за Талев ролите сега са разменени. Неговият човек, дошъл от Изтока, надмогва нравствената гнилост на западния свят. Той гледа на този свят през критичните стъкла на истината и му се противопоставя. Той воюва с него, защото усеща дейност, антихуманна, опустошаваща човешкото. Сблъсква се с морални разбойници, с потисници на човека. Наивна приказка са били думите за прекрасната и хуманна цивилизация, за благородния Запад, който надвишавал „балканския простак".

Особено силни са тези позиции в двата разказа: „Евелин" и „Дете и гълъб", писани в различно време. За Талев детето със своята чистота е и най-добрата мярка за бездушието, за мрачната жестокост на цивилизования свят. Евелин поднася чистата си усмивка на чужденеца и с детска интуиция отгатва, че той се измъчва, самотен като нея всред градската суетня и оживление. В „Дете и гълъб" гладуващото дете на стачкуващия италиански работник пуска от клетката гълъба, който е

щял да бъде изяден от изнемогващото от глад работническо семейство. Нравствена светлина се разлива в края на разказа от постъпката на детето. Моралът на малките — казва Талев — ето присъдата над умъртвителите на човещината. Приливът на морална енергия идва все от един извор — чистата етика на Талев, чувството за нравственото превъзходство на непорочния човек над цивилизоваността.

Алеко бе доловил също отрицателното в цивилизацията, но я бе поставил над бай Ганю. Талев сега връща топката на високомерните пирати, казва цялата истина. Разказите му са засенени от тиха тъга, изпълва ги здравът на една лека меланхолия, премесена с морален ужас. „Евелин" започва с лирично размишление за привлекателната загадка на чуждото — за бягството от домашния свят и за ужаса, който чуждото внушава.

„Много пъти съм си мислил и все още не мога да си обясня напълно в що се състои трудно преодолимата притегателна сила на големия град. Кое ни кара да мечтаем, дори да тъгуваме за София, за Берлин, за Париж, да бягаме от родното си село, от малкия градец там, сред зеленото поле или в гористите подножия на планината, дето има толкова хубости и животът е по-прост, по-спокоен, по-щастлив. О, зная — в голия град има толкова чудеса, там ни притеглят като омагосани някоя скрита, но смела наша мечта, смайващите постижения на творческия човешки дух, буйният кипеж на живота, блясъкът на богатството, примамливата отрова на града, често там ни тласка нужда или несрета, може би и стадното чувство у нас да бъдем между повече себеподобни, там, дето са всички. Още много ясни в съзнанието ни сили и други тлеят скрито, недоизяснени в душата на днешния човек, ни карат да напущаме старите топли огнища, а там, в големия град, има и толкова много човешка мъка.

И сега още, след толкова години, си спомням вълнението, с което наблюдавах от влака в тъмната есенна нощ светлините на Париж. Спомням си първите дни там, дни на пълна със загадки, със смътни обещания неизвестност, на смели надежди и кроежи. После с всеки нов ден Париж ми се разкриваше такъв, какъвто беше — милионен град, запленяващ и отблъскващ, възхитително красив и грозен до непоносимо отвращение, град магия и чудовище, град на светлините и на непрогледен мрак."

В този дълъг лирично-интелектуален пасаж Талев е разбулил смисъла и на своите разкази за Париж. Той издава и въз-

торга, и страха си от тайните на големия град. Той намеква за наивната жертвеност, която напомня тъмния стремеж на пеперудата към светещата лампа, изгаряща крилете ѝ. Той подсказва ужаса от гигантската мелница за хора, завъртяла безпощадно винтовете на колелетата си. Възторгът от чуждото и непознатото се събира със страданието от непонятно жестокото в прогреса. Талев е гледал любопитно и подозрително като чист „балкански човек" на чуждото и е преценявал неизмеримата му сложност. Усещал е близост до бездни, които зашеметяват. В разказите, писани вече след Девети септември, той вижда изворите на светлината, сиянието на надеждата.

Горчив и дълбок е бил опитът на писателя от срещата му със западната цивилизация, за да се съхрани така дълго: бил е в Париж през зимата на 1931—1932, а пише „Ще дойдеш ли?" след 17 години (1948). Отишъл е на Запад не за да вкуси от отровата на големия град, да опознае неговата неврастения, а за да набере сили и знания за жадувано и хуманно дело. И влиза в конфликт с града космополит. Те, Париж и той — българинът македонец, идеалистът младеж, искал беззаветно да служи на народа си, да се отдаде трескаво на неговото бъдеще, не се разбират напълно.

Посоченото встъпление издава смущението. То оформя и жанровата структура на тези кратки творби „Евелин", „Ще дойдеш ли?" като интимна изповед, подсилена от критически патос, извикан от големия град.

□ □ □

Димитър Талев изминава сложен път, претърпява влиянието на две нееднакви школи — по-слабото от школата на Смирненски и по-силното от школата на Йовков. Но ето че идва ред да говорим и за нещо трето, което го сближава най-вече с друга, с Вазовата традиция. Талев написва няколко произведения, в които осъжда войната в духа на Вазовия разказ „Иде ли?" — „Писмо на мъртвия", „Майка" (1940). В този дух е най-силният му разказ за европейската война, написан вече значително по-късно — „В дълбокия тил". Става дума и за друго от Вазовата традиция — за интереса му към историята. В някои Талеви разкази оживяват всред ореола на *лъчезарна* патриотична светлина минало и легенда. Талев търси миналото не толкова като мислител и аналитик, колкото като възторжен поклонник. В разказите му влизат герои царе и властници. Тези украсени с червена роба и с корона вели-

чави личности екзалтират мисълта му в по-началните му исторически творби. Те са въплъщение на българска сила, на мъдрост и достолепност. Между тях особено се отделя образът на Самуил. Самуил е не само миналото, той е мечтата на Талев за бъдещето. Той е въплъщението на стремежа на народа към свобода. Затова Самуил е Талево откритие още от 30-те години. Той го вижда ту етично чист и нежен като човек, ту фанатично упорит като държавник, ту смел войн, който смущава с качествата си вековните врагове на българите. Съдбата му е предопределена свише — той трябва да бъде в историята легенда, герой и жертва едновременно.

Със Самуил са се занимавали и други писатели, включително и Вазов. Никой от тях обаче не е обичал така този български цар като Талев. Темата за българщината и за фанатичната привързаност към род и земя се реализират за писателя чрез образа и делата на Самуил. Защото — сочи Талев — България е стояла пред трагична бездна и държавникът, който е отстоявал бъдещето ѝ, е нейн вечен символ. Талев търси Самуил в дълбочина. Той се увлича от него освен като държавник, но и като вдъхновител на безименния народ, който по-късно, през 30-те години, когато авторът пише историческите си творби, трябва да се самосъхрани.

Историческите разкази на Талев носят щемпела освен на нови мисли, но и на една художествена схематичност. Така е даже и с неговите разкази за Самуил. Някои от тях, като „Пред края", са щастлива изява на Талевото дарование: верен психологизъм, улучване на моралната същина на човека, богат и точен рисунък на македонския пейзаж с неговите планини, с неговия свеж въздух, „наситен с мирис на зряла горска шума".

□ □ □

Макар заел известно място в нашата литература още през 30-те години, Талев израсна като голям, като национален творец едва през 50-те години. Коя бе причината за късния, но вече изключителен успех. Къде се крие загадката на това непоявило се по-рано очарование? Дали само в това, че се е разгърнало едно патриотично въодушевление? Или в интензитета на спомените, които сега се събуждат? Или пък загадката е другаде — в самия автор с неговата подкупваща яснота и висока нравственост и в неговото развитие.

Всичко казано носи частица от причината за популярност-

та. И не я изчерпва. Образите и истините, които ще намерите в творчеството на Талев, бяха вече казани някак в българската литература. Възпени бяха неосъществени народни идеали. Изписани бяха със силни бои немалко свидни картини и за домашния живот на българина. В нашата литература бе трактувана и идеята за нравственото възмездие на съдбата над изоставилите родовата етика.

И все пак творчеството на Талев бе едно чудно откритие. Той изненада и читателя, и съвременника си писател и влезе по свой начин изведнъж в контекста на българската литература от 50-те години. Той направи най-неочакваното в едно поело пътя към бъдещето време — възвърна ни праизвора, неделимата народна душевност, нравственото и човешки достойното от миналото. И така намери неочакваната си близост с читателя.

Талев се изяви и като голям художник, като завиден майстор в изобразяване на българската душа. Онова, което с десетилетия се бе набирало у него като познание, като интуиция за сложен духовен свят, сега изкристализира. Талев се издигна над себе си като творец, достигна професионална зрелост. Създаденото от него стана нов връх в нашата историография, тясно свързана със съдбата на народа. Той и бе в следите на миналата ни класика, и бе различен от нея.

Въпреки сходството на тетралогията му с „Под игото“ между тези произведения съществуват и немалко разлики, даже полюсни различия. Семейният свят на Султана е изпълнен не с ренесансова мъдрост и с жизнена философия, както домът на чорбаджи Марко, а с трагична предренесансова красота. В гибелта на Катерина, в смъртта на грешницата, нарушила традицията, изпъкват съдбовните повели на домашен морал, който не занимава Вазов. Талев изследва българската душевност по нов, вече различен от Вазовия начин. Той се задържа продължително в затвореността на родовата драма. На Вазов е бил достатъчен един том, за да предаде и битовата атмосфера, и любовните вълнения, и коварствата на чорбаджийската класа, и даже апогея и гибелта на въстанието. На Талев не са достигнали даже четири излезли тома за неговата задача. Защото той пише не само епопея, а и подробна домашна сага, защото се презадържа при личната психологическа драма. Великата всеобхватна творба на Вазов е ненадмината. И все пак не може да не се отбележи положително опитът за аналитично изследване, за задълбочен психологизъм особено в „Железният светилник“. В тази творба са художествено-струк-

турното очарование, тайната на художествената ефективност на новия епичен стил.

Героинята на Талев Султана е толкова ентусиазирана българка, колкото и упорита пазителка на домашното огнище. Тя е изучена и пресъздадена с вътрешните й дълбочини. В границите на рода напира поезията на българката, която не иска да напусне домашната си затвореност, да потърси друг, по-широк и по-свободен свят. Вдъхновението й е една упоритост, с която пази реда.

Султана е силна като жив образ. Тя е убедителна и като антитеза на напредък, и като закрилница на рода, като тъжна весталка на домашния храм. За Талев е била важна не външната, а вътрешната драма, борбата на героинята със себе си, нейната трагична самоизмереност. Героите на Вазов, както и да живеят зад високите зидове, са пробудени изведнъж от Възраждането. Затова в неговия роман няма такъв мрачен и светъл, щастлив и злощастен дом като Султанината. Талев извежда величието на епоса си от една концепция за домашен трагизъм. И успява неочаквано много — като художник, като превъплътител на *непознат* до него български свят. Домът на Султана изведнъж стана наша духовна родина, изведнъж ни върна към самите нас.

Талев се бе учил от Вазов. Той върви по стъпките на гиганта на нашата литература. Обаче той е и писател от по-особен, психологически тип. Новото в развоя на литературата ни и на мисловността ни, на националната ни самооценка се усеща тъкмо в сложността на психологическата драма. Макар изконно свързан и с традицията, и с духа на Вазов, Талев вече вижда по-иначе българката. Той обхваща страни, скрити у нея, засенчени от тайната на схлупените стаи, протекли сред интериора на отминалия свят. Той рисува не само Султана, а и Катерина, показвайки как умира една любов, убита в родовия дом. Така чрез психологията на родовото изпъква съдбовното в епохата. Като не изгубва вазовския си дух, гражданското величие на патриотичната тема, Талев разгадава сложната и трагична духовна същност на своя персонаж. Читателят не може да не усети интуитивно тия тънки разлики с Вазов и да не се увлече от художествената дълбочина на изображението.

От огромната тъмница, каквато дълго е била Македония, израства чрез Талев една сложна човешка действителност. От страниците на романа идва лъхът на нова концепция за човека: Стоян и Султана, Ния и Вардарски, поколението Глаушеви. Тези люде носят обемно и многостранно и световижда-

нето на писателя. Така „Железният светилник", „Преспанските камбани", „Илинден" и „Гласовете ви чувам" откриват ново място на Талев в българската литература. Да не забравяме и друго: Талев е роден в Прилеп, както Вазов в Сопот. В общия национален идеал той внесе психологическия и човешкия опит на една друга духовна област.

В художественото творчество често е така: сюжетните синоними са същевременно и сюжетни антоними или, иначе казано, идейно-художествената близост върви паралелно с идейно-художественото различие, особено когато между двама писатели лежат десетилетия.

Подсказаното само в „Златният ключ" (1935) и в „Старата къща" (1938) получи своето пълно въплъщение. В новите творби диша пак обичта към родното и към македонската земя. В тях греят пак светлините на борбите за разрушаване на робските зидове. Те са изпълнени пак с оная етичност, която озарява и предишното творчество на Талев. Но новото е в много по-дълбокото проникване в народното съзнание чрез живи, убедителни художествени образи. Талев бе писал творби, в които героите говорят с дидактично-проповеднически глас, творби, в които липсва жива човешка психика. Остава въодушевлението на автора, другото отсъствува. Талев бе писал в сантиментално приповдигнат тон: „Ако загинем, няма да заличат следите на стъпките ни нито дъждът, нито вятърът. За нас ще разкажат старите гори и зеленикавите кавали на овчарите..." Сега на мястото на тези приповдигнати интонации дойде художествената дълбочина на образите. Писателят надмогва себе си. Той събира разкази на очевидци, проучва документи и архиви, вглежда се в лица от стари портрети все за да търси човека с една нова психологическа концепция за българския свят. Той го познава, като мъдро прощава недостатъците му и драматично изтъква стремежите му. Става писател-психолог, който се скрива зад персонажа си, а не изплаква пряко мъките.

Опознатият материал извежда Талев до обобщения, пред които бледнее създаденото отпреди. „Железният светилник" се разгръща като съзряла идея, като голяма творба, надмогнала фрагментарното и епизодичното.

Написването ѝ е било продължителен процес. Нараствало е емоционалното отношение към съдбовното у Султана, у Катерина. Талев получава помощ освен от своето развиващо се дарование, но и отвън. Народната революция го освобождава от традиционната представа за миналото. Той съпреживя вече по-иначе съдбата на народа, когато извиква спомена за без-

мълвната мъка, за огромните беди. Като топла вълна идва идеята за възрожденската жертвеност. И авторът вътрешно се съпротивява на всичко фалшиво, на всяко неразбиране на истините. Марксическото светогледно начало, заглъхнало някога, сега се укрепва отново. Талев психологът е със сигурно вече чувство за ролята на масите в историята. Той разбира дълбокия *социален* смисъл на промените в нея. Съвременността се пречупва в изображенията на миналото като надежда за нов живот. И у Талев възтържествува творецът, бързо съзрял и като народовед, и като художник.

□ □ □

Широкият епичен замисъл на Талев носи в себе си няколко смислови слоя — автобиографичен и битов, свързан с лични възпоминания и подхранван от факти, които авторът е събирал: мемоари, документи, книги с историческа стойност; идейно-митологичен и героичен, определян от нравственото възвеличаване на българина, от романтиката на авторовото световиждане; специфичен, художествено-артистичен, предопределен особено от онова, което е интимно чувствувано. Книгата на Никола Еничарев „Възпоминания и бележки“ (1906) е държала автора в трайната атмосфера на миналото. Написана за Прилеп, тя е възстановявала загаснали споменни следи, възбуждала е въображението, за да изведе то до яснота затрупаното от времето в душата на писателя. „През 1935 г. — казва Талев — се зачетох в книгата на Еничарев за родния ми град Прилеп. Аз и много друго нещо не съм ползувал. Тя беше един от главните ми източници. Оттогава идеята за моя роман за Македония не ме напусна. Каквото чуех вече, ето, казвах си, това се вреждa там, и каквото прочетях, наместваше се пак там.

През 1936—1937 г. се зачетох в старите вестници, преди всичко в „Македония“, и потънах в тях. Но книгата още я нямаше. Мерне се някой образ край мене и пак изчезне, потъне някъде. Дойде някаква случка и се вмести там. Това е много сложен процес у мене — най-трудното време на вътрешно изясняване. Докато не се свърши този процес, аз не мога да седна и да напиша нито един ред. У други писатели това може да е другояче, у мене е така. Аз трябва да развия един роман, да видя образите така ясно, както виждам вас, с всяка черта на лицето, с всяка гънка на дрехата, с движения, ум, тембър на гласа, с начин на действие. В този миг образът е оживял в

мен и започва да действува."[1] Писателят още само е предусещал бъдещето на романа си. Той е проучвал и е досъздавал трагизма на домашния свят, бил е в сърдечна близост с него. Така от гъстия разтвор на течността се ражда постепенно кристалът — живият човешки характер и реалната *измислена* ситуация. Отприщената фантазия създава първата книга и се понася бързо по водите на следващите изображения.

Продължителната работа над „Железният светилник" е изпълвала духовните сили на художника. Тя ражда големия творец. Началото е било трудно, но то очертава границите на Талевото дарование. То слага предпоставките за новата интерпретация на човека, на бита, на българската душевност. „Железният светилник" става повече от исторически роман. Тук е топливото на вътрешния ни живот, съкровеното на българската душа, скрита зад делничното и всекидневното. Писателят тръгва по безименното съществуване на човека — Стоян, привързан само към кучето си, — за да ни доведе до сложността на града, до дома на Султана, до драмата на Катерина и Рафе Клинче. Дълбоки човешки конфликти още стоят пред борбата на апостолите и будителите („Преспанските камбани"), хората са всред родовото и лично човешкото. Главното в това време е съхраняването на дома — крепостта на българщината. Паралелно с него протичат черковните борби като най-ранна изява на нацията. Психологическият драматизъм и патриотичната атмосфера изтъкват като голямо явление първата книга на Талев. Тя се включва в контекста на литературата ни привременно забравяне на вековната патриотична тема. Изведнаж материалите на миналото се оказаха с особена национално психологическа дълбочина. Читателят се обърна към себе си чрез по-далечното ни битие. Той се обогатява, отклонявайки наложения му духовен аскетизъм. Контактът с писателя бе жив и непосреден — почувствувана бе със задоволство една нова духовна необходимост. Често в строя на словото има опозиции, които обогатяват, така и в контекста на литературата ни се почувствува опозиционно обновление: нанесена бе художествена победа над безкрилата афектация и над незадълбоченото ни духовно самоопознаване чрез довчерашното творчество на този автор. Талев стана крупно явление, голямо име. В известен смисъл той бе възродител на загаснали митове, на вековно чувство за родна съдбовност и героика. Всичко това всред една литература, която бе попресекнала връзките с миналото.

[1] Ганка Найденова-Стоилова, В творческата лаборатория на писателя Димитър Талев, сп. „Литературна мисъл", кн. 3, 1957.

□ □ □

„Железният светилник“ е творба за сложността и динамиката на човешката психика. Сблъсъците на вековно традиционното с новите вълнения и надежди преминават през човека. В творбата изпъква драмата и на преодоляното, отхвърленото мълчание, и на тъжното и скъпернически самоограничаване. Сюжетът протича външно в две направления: ставащото в дома на Султана и протичащото на чаршията. Силната и властна жрица на дома, смирена пред бога, вярна на каноните, убива дъщеря си, защото не възприема ренесансовото мислене и чувствуване, защото иска да запази достойнството на рода.

Вековно еднакво битуване е тежало като духовен камък над Преспа: „От дълги години животът на преспанци течеше като тиха вода по определено, открай време издълбано корито и не помнеше вече водата да е прииждала буйно, да е надхвърляла високите брегове. Далечното минало беше приказка и песен за бйло и небйло, за мъртъв и погребеан вече живот, мъглив спомен, потиснати копнежи и безнадеждна тъга. Минали бяха векове и всеки нов ден приличаше на отминалия, този малък свят беше заключен здраво в начупения кръг на отделните планини, рядко се случваше да потръпне по гладката повърхност на тихата вода бледо отражение на далечен пожар, да я раздвижи внезапно долетял отдалеко вихър или някоя дръзка ръка да счупи с камък сивото й огледало.“

Такъв е бил този свят. В него ще се внесе промяна с борбата срещу затвореността, с борбата за движение. Сладка тръпка протича през душата ни като откриватели на отминалото. Не загасва носталгията ни по онова време, в чието плътно спокойствие дръзка ръка е хвърлила камъка. Родовото битие, трепетите на Султана, драмата на Катерина — всичко излъчва очарование. В самозащитата си миналото се държи в корените на рода, не забравя традициите, оставили в кръвта своята жизнена плазма.

Романът ни прави богати с битово-историческите си подробности. Той започва с бягство от турското преследване — Стоян, пристигнал с кученцето си в града — и продължава с темата за родовото съхраняване. Сърдечен и добродушен корабокрушенец, Глаушев е приет в западналия дом на Султана. Умната, никому неподвластната Султана защищава новото огнище. В нея е силата на родовото начало. Нееднаквите теми се сплитат в общо звучене, приемат в себе си и темата за черковната борба, за несъгласията всред общинарите.

Историческата картина се помни, врязана в повествование-

то. Средновековието още не е отминало: Стоян Глаушев идва в града след голямата чума, която като „наказ божия“ е опустошила града. Търговците едва са започнали отново да шарят от Елбасан до Цариград, да продават стоките си в Солун и да подмладяват ума си с новите идеи. Климент Венков застава срещу старите. Той говори буйно и вдъхновено, даже с лека ирония: „Ето какво, благочестиви старци...“ С иронична настойчивост се разбутва темелът на старината.

Над пасивността се извишават нови, дейни ръце и движението вече не спира. То е като река, която дълбае коритото. Докато животът навън се саморазширява, в дома на Султана става страшното. Времето се разполовява: то е историческо — за града, и специфично психологическо — за хората, скрити зад стените на дома си. Там Катерина жадно проси за милост, след като е съгрешила. През мъглата на своята младост тя не прозира жестокостта на канона. Султана страда заедно с нея — и все пак я води към гибелта.

Димитър Талев открива вътрешния смисъл на епохата чрез душата на човека. Материалните белези: градът и улицата, домът и обстановката, даже не са така съществени — те само допълват човешката характеристика. Ето началото на романа. Стоян седи на полуразрушената ограда при входа на града и потреперва от студ. А ние усещаме, че обстановката досъздава само душевното състояние на отпадналия, на отчаяния и все пак физически бодър човек: „Стоян се полюшва, едва-що не пада от оградата, и потреперва, дългата дръжка на секирата му, надяната на ръката, тихо се чуква в някой камък. Наоколо е все същата, все тая тъмна, глуха нощ. Той се присвива още повече — да може някак цял да се свие в кожухчето...“ Авторът следи физически жестове, които подсещат за психологията на човека. Всичко около Стоян е видимо, всичко диша своя си живот и все пак главното е неговата тревога, главното е напрегнатото му състояние. С елементарната психика на здрав и силен мъж Стоян почти не разбира несъгласието си с робството. Но в изживяванията му прозира народностното съзнание, напъвано от протеста срещу вековни мъчения.

Стоян е още началото. Той все още само бяга от турците, подчинява се на страха си и е твърде далеч от онова, което по-късно ще залюшне с надежди народа. Той става „пленник“ на Султана, а не на народностната идея.

Талев е разбирал тоя жизнен, но още елементарен за себе си свят. Той е открил душевността му и е стигнал до зримо осезание на интимното в него. Забележете как са представени

различните състояния у Стоян Глаушев по времето на патилата му. Неговата психология се обяснява главно като „отзиви на сърцето", а не като реакции на интелекта. Отчуждеността на Стоян от близките му се обяснява така: „Едно тежко камъче *лежеше на сърцето* на Стояна. Понякога то натежаваше много." Описването на уплахата, когато се е скрил в тъмния дол, под селото, идва пак с аналогичен образ: „Ледена грудка *заседна в гърдите му.*" Когато Стоян бяга към града, за да се спаси, пак се появява образът на сърцето като средище на духовен живот: „А там го очакваше спасение и по-хубав живот — какъв, той не знаеше, само *в сърцето му припламваше тиха радост.*" И по-нататък, при всяко следващо вълнение, при немощ и тревога всичко се събира в гърдите, в сърцето: „Ледената грудка в гърдите му беше нараснала и тежеше още повече." Простодушието на Стоян, неговата елементарност влияят и на образността, и на похватите на автора. Доколкото за героя не съществуват духовни сложности, всичко се измерва и характеризира с ударите на сърцето. Наивната психология намира и своя опростотворен израз, и своята подходяща белетристична вещина.

По-нататък този вид изображение и психологическа характеристика изчезват. У другите герои зазвучават нееднакви гласове, преливат се противоречиво светлини и сенки. И похватите на автора стават по-сложни и аналитични, по-богати с форми.

Султана е антипод на Стоян. Тя вижда всичко и грижливо премисля подробностите. Тя е далеч от селското простодушие. Нейният образ израства чрез други похвати, чрез близост не до чувствата, а до ума. Султана дебне света и го изучава с мисълта си:

„Жената видя, че той беше млад човек, и млъкна смутена, а *той,* съживил се изведнъж, й се усмихна с розово лице, с разгърнати отпред гърди и зъбите му, отразили синкавия блясък на снега, ярко се белееха под тънките му руси мустачки. *Тя* огледа уличката — дали не бе я видял и чул някой, че не беше прилично да заприказва тъй с млад непознат мъж." И по-нататък продължава тази сцена на пряка изява (Стоян) и на мълчание, скрило много мисъл и прозорливост (Султана).

„*Той* гледаше жената все тъй дружелюбно, може би малко тъжно усмихнат, и търпеливо очакваше отговора й. *Тя* беше попреминала вече, около двайсет и пет годишна мома, дребна на ръст, със слабо, тясно лице, побледняло от студа, с тънки, стиснати устни, очите й бяха доста хубави — тъмни, с чист

блясък и жив, съсредоточен, дори остър поглед. *Тя* бързо се съвзе от смущението си и като погледна секирата, която висеше на лявата му ръка, каза отсечено:

— Имаме дърва за цепене.

Без да дочака отговора на селянина, тя се отдръпна навътре в двора, но портата остави отворена. Стоян тръгна след нея, мърморейки:

— Харно... ще ги нацепиме."

Стоян влиза в дома на Султана, контролиран и напътствуван. Той се отдава широко и радостно на тая чужда власт, а Султана бди — на нея са поверени домът, Стоян, настоящето и бъдещето. Тя, властна и упорита, носи в ума си и надеждите, и някаква прецедила чувствата й студенина. Никое нейно вълнение, никой неин вътрешен порив не излизат изведнъж навън. Нищо тя не върши, без да наблюдава и без да пресмята със своя остър ум. Авторът я анализира в дълбочина, като следи ходовете на една тънка интуиция, на един мъжествен дух, проявяван у слаба физически жена. Султана е пребогата със скрити сили. Тя израства в нужда, тя е горда с родовата си традиция. Тя е сурова, готова да застане било срещу града, било срещу чедото си. Талев все подчертава, че Султана е дребна, но че говори господарски, с вътрешна сила. Че за всичко тя мисли. Още затворена сама в стария, полуизоставен дом на хаджи Серафим, тя се бори с немотията, като мисли. Сама, като последна жрица на погасващото огнище, тя разработва всеки ход. Нейният дълбок и сложен характер изпъква даже в обикновеното — в опънатото например бяло платно, което, неомъжена още, везе със строги симетрични линии, без нито едно възелче, без нито един погрешен бод. Плетениците „поразяваха със своята сложност и дълбока планомерност, нямаше нито една излишна чертица или фигура и всички — толкова различни по багри и толкова разнообразни по форма и посока, бяха свързани в едно цяло, в една обща, дълбока и прекрасна мисъл. В подбора на багрите и в неумолимата им на пръв поглед хармония, в която се сливаха, тлееше скрита, сподавена, но непобедима скръб и само тук-там ярко пламваха искри на смели надежди, на твърда непоколебима вяра и храбър. мъжествен дух." Платното, над което е наведена, над което проблясва иглата в тънките, но силни пръсти, е като нейната душа. То е сложна изповед на скрити мисли, раждани всред вкаменели спомени, в студен дом, всред унилата самота. То е и вечността на силния български дух — и трагичен, и прекрасено героичен. И тя, весталката на домашното огнище,

запазва за рода си селянина, слагайки като щит срещу нападките волята си.

Тя ще устои на мълвата. Тя ще се пребори с общината. Тя ще отхвърли роднинската йерархия, малка и слаба, властна и неотстъпчива. И Стоян ще остане в нейния дом — съпруг, продължител на рода на хаджи Серафим, радостен лъч на селско простосърдечие, огряло всред мрачните стаи. Султана е и друго — тя е гордата и трагична изпълнителка на канона. Тя ще убие дъщеря си, за да скрие позора ѝ, и ще остане докрай човечна в нечовешката си постъпка.

Дълбоката конфликтност на тази майчина драма ни въвежда най-пряко в духа на епохата.

У Стоян се оглежда само едната Султана. За него тя е покровителката, благородна и добра. Нейният ум му се струва неизмерим. Нему е добре под закрилата ѝ, при все че нещо го плаши и смущава, нещо го държи малко нащрек. Защото Султана не ще му позволи да си поиграе детински, да се поотпусне, да забрави достойнството си като зет на Хаджисерафимовия род. Ако Стоян е още пролетното утро, което грее в златни блясъци, ако неговата душа е чиста като небесната синева, тъй като той е чедо на селски свят, то Султана е вече замислената и неразгадаема сянка на градския двор, неговата история, неговата тайна и неговата пресметната постройка.

Писателят като че ли е следьал чрез характерите и найранната ни живописна школа. В тези характери играе светлината на българската иконописна образност — земна у русокосия Стоян, аскетична и студена в умните очи и стиснати устни на Султана.

□ □ □

Величието на човека има различни измерения — според особеното в добродетелите му. Талев го е потърсил в „Железният светилник" в сферата на издържан личен трагизъм. За Стоян животът изглежда лек, той не надниква в ставащото. За Султана той е мъчение и борба. Когато решава да убие дъщеря си, Султана се изправя срещу майчината любов, срещу простия ред на света, срещу християнската етика и срещу общия морал. И все пак тя върши това в името на морала. В нейните постъпки има човешко величие, борба за погазени светини. Драмата на Султана продължава и когато се бори с Ния, с новото, което идва пак да засенчи традицията. Тя воюва даже с онова, което просветлява българщината — сама съхранила

чрез дома си тази изконна българщина. Защото и Султана е светилник, както и лампата на Ния. Но светилник железен, стародавен. Както е невъзможна без своята любов към рода, така Султана е немислима и без престъплението си.

В тъмната й затвореност престъплението е съдбовен спомен. Този спомен се уравновесява само от другото — от любовта. Защото пак Султана ще отгледа издънката, която влиза в най-лютата битка. А тя е готова за това — майчиното й чувство става опора на народността. Силната Султана бди над ранения в борбата за българщината Лазар, както някога е бдяла над умиращата за честта на рода Катерина: „Султана прекара два дни и две нощи непрекъснато до леглото му, до главата му. За втори път и много скоро едно след друго тя преживяваше една и съща мъка — премила, отгледана рожба се бори пред очите й със смъртта. Болката й беше все тъй люта, до самото дъно на сърцето й, в една и съща рана, която не бе и престанала да гори, да се облива в кръв, но сега Султана беше по-бодра, по-смела.“ Променил се е нейният дух, както се е променил физическият й образ. Душата й е измъчена. Върху нежната чувствителност на сърцето й са легнали черните сенки на греха, но тя е преминала през горнилото на страданието, тя не отстъпва себе си. Авторът стига до психографията на състоянията чрез физическия образ. „След смъртта на Катерина тя се стопи, стана, както казваше Стоян, една шепа кости, приведе се, тесните й рамене се свиха още повече, на лицето й бяха останали само очите й, откроени в гнездата си, но строгият им пронизващ поглед се бе смекчил от постоянната, вечната скръб на неизлечимо раненото майчино сърце.“ Анализът става многопосочен. Султана все се чувствува силна, ръката й все е сигурна, когато трябва да облекчи страданията и на сина си. Прибавя се обаче и нещо друго — гордостта й като майка за разумността в делата на Лазар: „Може би тоя път надеждата й за добър край беше по-голяма, но имаше и друго едно чувство в същото туй измъчено майчино сърце, доволство някакво, което можеше да се нарече гордост. В любовта си към Лазар тя винаги бе изпитвала, още от ранната му възраст, това топло, бодро, изпълващо сърцето й чувство на доволство, гордост и радост от всяка негова дума, от всяка негова постъпка, винаги мъдра, винаги на място.“

Писателят следва сложната си форма, пренаситения с духовност анализ. Когато разкрива вътрешния живот у Султана, той следи „потока на съзнанието“, превръща в непряка реч нейния монолог. Той сплита своето с нейното слово, опосредова

чрез своята реч вътрешния й живот, следи пряко психограмата на душевните състояния, единната логика на чувствата и мислите.

Престъпницата, грешницата вече е опора на нацията. Тя спасява сина си като борец. Тя го поддържа за онова, към което ще го зоват градската чаршия и вече осъзналата се нация.

Като избягва подозрителната патетика, Талев следи сложната човешка драма. И това усилва художествеността на първата му книга. Социалната картина изпъква заедно с дълбоката поезия на личния живот. Историческата идеализация е сдържана, уравновесена от земната непосредност на характерите. Новото съдържание, което се въвежда в повествованието, разширява историзма откъм моралната му страна. Лазар Глаушев е възрожденски човек, но възрожденска светлина излъчва и неговата скромна жена Ния. Пак изпъкват похватите и на физическото, и на психологическото изображение: „Не беше като всички други млади невести Ния, щерката на Аврам Немтур, и людете в новия й дом чувствуваха това всеки по своему. Тя донесе радост в Глаушевата къща — дълбока, обща, *горда* някаква радост, та дори и очите на старата Глаушевица блестяха необикновено. Колкото и да беше Султана сдържана, затворена в себе си, Ния беше много хубава, но в нея имаше и нещо друго, още по-силно, *по-обаятелно* и тъкмо него всеки от глаушевци чувствуваше върху себе си всеки по своему" (*к. м.*). Султана, която не може да търпи неясноти, си казва: „Такава е звездата й,... гори, грей на челото й, силна и хубава." Но сложността на отношенията е неизбежна. У Султана се надига и някакво нетърпение, някакъв глух и неясен гняв, като че ли не против Ния, а против нещо, което тя не може да улови и да го сложи на мястото му.

Възрожденската сила в образа на Ния се допълва с талевско-йовковско преклонение пред красотата. И Султана се възхищава от красотата, макар че се гневи срещу Ния, която се изплъзва от стародавния ред, тъй като хубостта я прави независима. Сблъскват се мъдростта на миналото с новата възрожденска „ерес". Някогашното се разпада, то отхожда, а новото идва като нравствена сила, като преродена духовност, като красота.

Повтарям пак — историзмът изпъква в моралното, в естетическото съдържание на отношенията. Той е и психологичен, този историзъм, и битово-предметен, и точен. Движите се в къщата на Султана като всред познато място, което е част от духовното, от моралното съдържание на живота. Людете

живеят и чрез материалната си среда, станала терен на голямата драма.

В тази още творба има много образи на жени. Те са преки носители на бита, на домашния свят. Те страдат зад дворовия зид, те се измъчват от скрито любовно томление, те загиват за обичани от тях хора. Те са освобождаващата се личност, човешкото съдържание на епохата. Ния най-вече въплътява духовното движение в бита, раждането на нови човешки отношения.

В „Железният светилник" се подготвя и разширяването понататък на епопеята. Разгръща се генеалогията на различни родове: Глаушеви, Бенови, рода на Аврам Немтур, братята Баболеви. Авторът уточнява бъдещата перспектива: „На помалкия, на Миро, се родиха двама синове и две щерки, но Ицо, по-големият, нямаше деца." Той изтъква физическата характерност като семеен признак: „В дъното на големия дюкян заградиха един ъгъл с джамове и там седеше по цял ден Ицо Баболев. Какъвто стана, щом навърши четиридесет години, такъв си остана той и много по-късно. Тънки мустачки, доста раздалечени един от друг, висяха на широката му уста с едва цепнати устни. Към края на всяка седмица, преди да се обръсне, по брадата му щръкваха редки, тънки, пепеливи косъмчета и берберинът Шабан ага, при когото се бръснеше за по-евтино, би очистил мършавото му лице с две-три дръпвания на широкия си бръснач, но се бавеше и с него, както и с другите си мющерии, за да не докундиса чорбаджията. Окапали бяха и веждите на Ицо Баболев, та лицето му беше цяло разголено и покрито със ситни бръчки. Бледо беше това лице, затворено и без израз." С подобна индивидуална характеристика се открояват и другите фамилии. Индивидът се покрива с родовата си същност.

Появяват се и скитниците, заселниците в града, като Вардарски. Те усложняват и домашната сага, и гражданско-историческото повествование. Вардарски носи огънчето, което разпалва другите, той е искрата на революцията. Той е „камен пред колелото" на старото, на традиционното. Но и в неговата душа нахлуват сладките човешки грехове, и у него става мъчителната борба с дълга и с правото за обич. Райко Вардарски, предан на Лазар Глаушев, не може да устои на чара на Ния. Тя усеща неговото чувство и то я пари отвътре като повик към непознатото.

Талев е историк на освобождаващите се чувства. В неговите тихи градове протичат вихрени човешки бури. Под схлу-

пените тавани туптят човешки сърца, изпълнени с мъка и с любовен порив, с жажда за свобода. Това е дало богатството и вечната, неувяхващата хубост на творбата, психологическата мащабност на изображението. С него авторът е реализирал и най-големите си възможности.

□ □ □

В тетралогията на Талев се включва по-особено следващата творба — „Преспанските камбани". Докато в „Железният светилник" доминират лични човешки проблеми, то в „Преспанските камбани" изпъкват народът и неговото неизмеримо значение за историята. Талев бе подготвен за тази си стъпка от ставащото след Девети септември. Той видя творческата сила на народа и достигна до своята концепция на историята като движение на масата. Из хаоса на покорството се очертават контурите на нови дела, бликат пламъците на дръзки надежди. Марксизмът като критерий на историческото явно натежава върху везните на Талевия метод.

Като че още го виждам как говори с леко повишен, метален глас за борци, за мъченици, излезли из народа. И сам като творец е не съзерцател, а изпълнител на техния завет.

В „Преспанските камбани" разказва за нарушеното спокойствие на историята. Демонът на борбата е придобил глас. Променили са се Лазар Глаушев, Райко Вардарски, техните последователи. Талевото разбиране за народа освободител се отразява върху личната човешка характеристика. Тя става зависима от борческите добродетели, от личния героизъм. В тази човешка гама звучи повествованието на „Преспанските камбани". Творбата не продължава семейно-жанровата тоналност, а решава и нови жанрови и композиционни задачи. (Изобщо всяка нова книга в тетралогията стъпва на своя жанров терен.)

Персонажът разкрива по-пълно героичните си качества. Миг на красива вечност е трагичната смърт на Райко Вардарски. В „Железният светилник" той е все всред персонажа декор, на мизансцена са Султана, Стоян, Лазар и общинарите. В „Преспанските камбани" мизансценът е разместен. На втори план са Султана и нейният дом, отстъпили пред беззаветната жертвеност на Райко Вардарски и хората около него. Нова концепция за човешки значителното движи Талев и към нови композиционни структури. Лека идеализация слага своя шемпел върху образа на Вардарски. Романтична красота има в образа на тоя едноок човек, небрежно облечен, бледен, отдаден на

вътрешната си идея. Той смущава Султана, защото нейният инстинкт й подсказва — ще посегне върху спокойствието и на нейния дом.

Изобразяваното време в „Преспанските камбани“ е със сгъстена борческа енергия, време на взрив. Вардарски унищожава предишните представи за индивид и среда. Той стои срещу родовата обособеност. В този смисъл той е изцяло нова личност за Талев, личност критическа.

В „Преспанските камбани“ припечелва изображението на революцията. Талев идеал сега е Вардарски, този далечен сродник на Вазовите „хъшове“. Неговата биография ни е представена пълно. Бил е заточеник в Анадола. Живял е въшлясал и недохранен. Запазил е твърдостта на вярата си и яснотата на целите си. Неутолимо жаден е за дейност, за дела. В диалога с турския паша, който го освобождава, подсказва вътрешната си същност, онова, което ще е цел на неговия живот. При това говори с кротко сдържана усмивка, с леки иносказания, напълно в духа на онази възрожденска публицистика от 70-те години, която разпространяваше философията на революцията. Птицата лети, лети, казва Вардарски, и пак се връща в гнездото си. И той освободен от Диарбекир, ще мине през чужди земи, ще изстрада наказанието си и ще се върне всред своя несложен народ в Преспа. Нали обича кроткото агне и го хвали, а ненавижда вълка, който отнема живота на агнето. Нали съди и според истината, и според ползата, която истината принася. Турският чиновник не доразбира тази философия, криеща готовност за нова жертва. Но той се досеща, че историята изработва свое ново схващане за човека. То не се побира в познатата схема.

Райко Вардарски става съвест на Лазар Глаушев — той е огледало, което не знае пощада. Това предизвиква сложни отношения между двамата. Рановесните спорове на общинарите сега са изместени от нервната и неспокойна убедителност на борбата.

Като обрисува дръзкото и предизвикателно у своя герой, онова, което плаши и насърчава, Талев не свежда образа до общия патос. Вардарски е жив човек. Той носи в себе си интимната си драма, неспокойната си любов към Ния. И това изпълва с човешка топлота образа му. Силен душевно, той води напред лозунга на епохата: „Да се освободим веке от тоя черен и тъмен дух.“ Той отхвърля страха. За него идеята за освобождение е примамлива и безразсъдна.

В „Преспанските камбани“ се открояват и просветителски

книжни схващания, но философията не е само съзерцание, а и дело. Идеята за въстанието слага своя щемпел върху българското съзнание.

Талев еволюира, като се приближава плътно до особената психология на борбата — даже страхът сега е друг, страх конспиративен, а не страх, покорство пред насилника. Когато Райко Вардарски е поведен към бесилката в освободена България, люде като дядо Йоцо хълцат от радост. Загива човекът, който бе надеждата, събратът на Левски и на Караджата. Семето обаче пораства на благодатната нива. Историята, както природата, и сее, и умъртвява. Скъпият Райко, той сам си слага въжето в позата на пророк на бъдещето. Той умира като вестител на истина за своя народ. Заглъхва бавно прозвънялата преспанска камбана. Но нейният ек остава в душите.

□ □ □

„Преспанските камбани" е разказ за огромната лична и народна мъка. Като се пробужда, народът следи собствените си движения и през още забуленото си съзнание дочува призивите на напредъка.

„Преспанските камбани" ни връща към епоса и на домашния живот. Ето Стоян се е понапил. Става му весело и леко на сърцето след хубавия обяд. Някакъв страх обаче се прокрадва у него — престъпил е наредбите на Султана, направил е грях пред нея и само омаята на виното го спасява от мъка. Това е и вечната, и мигновено преходната драма на отношенията между мъжа и жената, осмени и възхвалени още от Аристофан. Ето я и Султана. Тя се радва на своя спокоен дом, държи още строго разперени крилата си над мъничкото гнездо. Пази някой да не се докосне със зло до него. И в същото време го храни със скритата си топлина. Тя се възхищава от Ния, обича я:

„Погледна я и рече:

— Да си ми жива, щерко.

В този поглед, в тия добри думи, в гласа й беше всичката й майчинска обич към тая нейна челяд, всичката й грижа за тоя дом — да има в него ред, мир и сговор, да има в него благополучие и разумен човешки живот." Пак поради тая обич тя няма да отстъпи на снаха си в дребното — за новата покривка. Тя иска да държи всичко в ръката си. Желязна ръка, пазила досега реда в тая къща. „Да си ми жива и здрава, щерко, но ти мене ще слушаш, за свое добро и за общо добро!"

Ако се заслушаме в авторовата реч, пригласяща на мислите на Султана, ще доловим освен пародиране, но и нещо подалечно — някакъв отглас от песенно-народни творби. Не е могло да бъде иначе. Щом авторът навлезе в епоса на домашния свят, появяват се и нова ритмика на повествованието, свежа човешка чувствителност от по-особен тип. В сърцето на писателя заговаря поет, преодолял трезвия си реализъм и сдържаните си чувства, тръгнал по върховете на интимните изживявания.

Тук, в дома, срещу щастливата приповдигнатост стои суровата истина за мъртвата Катерина, която се връща понякога в мислите на Султана. В дъното на душата ѝ се таи споменът за смъртта. Някакви глухи стъпки на съвестта продължават да кънтят зад вратите и няма приспивателно, което да направи нечувствително съзнанието. Да, в тази книга за граждански-романтичното въодушевление не е забравена тъмнината на човешката душа, онова, което едва се показва навън. Завършва домашната епопея за родовата затвореност. Султана умира, за да отнесе със себе си и нещо от типичната за Талев тема.

С новия сюжет се разнообразяват и похватите на художника. В портрета на Вардарски е подчертана изключителността. Постоянно се изтъкват външната болезненост на лицето, изваденото око. Вътрешният монолог на героя ни подсказва мъжественото възземане над страданията. Авторът следи вътрешния монолог и у Султана и го препредава чрез своя — нейна реч. Той слуша предупредителните ѝ думи и ги въвежда в разказа като кратки реплики. Търси дълбочината на съзнанието в скритите външни жестове. Настойчиво задържа вниманието си върху погледа на Султана. В него се отразяват цялата ѝ душа, всичката ѝ сила, цялата ѝ мъдрост. Султана никога не е извън себе си. Тя не се разкрива докрай, у нея има винаги нещо, което е съзнателно задържано. И авторът го следи в погледа ѝ, подсказва ни го чрез мълчанието ѝ. Усетил в дълбочина тоя характер, той е твърде близо до неизчерпаемата му сложност. Султана, макар и изместена, продължава да съществува и във втората книга, каквато е.

В „Преспанските камбани“ през трагичните ситуации се разливат ведростта на историята, оптимизмът на разказвача. Една духовна наслада съпътствува патоса на автора. Той носи у себе си светлина и тази морална светлина прави като „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“ „най-талевска книга“.

□ □ □

Неведнъж се е водил спор кое ни е повече нужно при съпричастяване с изкуството — прякото творчество на писателя или пък неговата личност, преляла в твореното. Този спор се решава с компромис. Така е и при среща с Талев. Не особено силни негови творби ни привличат, защото той е в тях — патриотът, всеотдайният нравствен човек, запленен от светлината на своята вяра. Така се обяснява и интересът към „Илинден", макар че тоя роман е значително по-слаб от предишните. Писателят все повече прехожда от личния живот към събитийността на гражданско-политическите борби. Той ни среща с рода на Глаушеви, с Лазар и Ния, но вече значително увлечен от фанатизма на народа, от неговата зашеметяваща жертвеност. От онова, което бихме нарекли „философия на историята". Всичко в новата книга е поставено неравновесно спрямо миналото. Още началната глава започва с присъда над миналото, оформила се у малкия Борис. Ако преди цели поколения са живели примирени с установения „световен ред" на робството, то детето изведнъж разкъсва завесата и сочи неговата ненормалност. То се сепва от насилието. У него се борят страхът и надеждата — детска надежда за избавление. Националният дух се пробужда, и то от най-ранна човешка възраст.

Изживяванията у малкия Борис са били необходими и на Талев художника. Чрез тях той обрисува по-живо националния романтизъм. Този романтизъм е и „болест на века", и императивно разумното в човешкото битие. Той „модернизира" съзнанието. В „Преспанските камбани" той е индивидуална изява, в „Илинден" — вече масово явление. Революционната организация е изградила своя мрежа. Тя идва с грамадната си морална сила, за да увлече всичко честно. Народът, наплашените доскоро селяни тръгват гордо към всеотдайната си жертвеност.

Стремежът към точен историзъм довежда Талев до истинските ръководители на революцията. Появяват се Гоце Делчев, Даме Груев. Чрез тях авторът прави типографията на историята, изоставил предишната си родова генеалогия. Какъв е произходът на новите хора, каки са предците на Гоце и Даме, всичко това не занимава писателя. Той иска художествено да документира станалото. Гоце Делчев идва с нови понятия за цивилизация, за хуманизъм, за народни права. Даже с идеята за социализъм. За него народът, излязъл от небитието, е задвижен към напредъка. Люде като Гоце и Даме са и филосо-

фи — тълкуватели на историята, и преки дейци, политици ръководители. Двете начала са се обединили у тях. Те разкриват новата авторова концепция за единството на водача с народа.

Стремежът към документална точност тласка писателя към претоварване на разказа с политически и „организационноделови" разговори. Те на места илюстрират само историческото съдържание. Без тях романът би бил по-стегнат и би имал повече психологически профил. Но Талев търси нова жанрова форма. Той следи личното ограничено, увлечен повече в практическата дейност. Съобразно с общата жанрова идея е портретуването на лицата, представянето даже на турците. Авторът следи външното, без да навлиза надълбоко в характера като национален натюрел, като философия и душевност. Ето образа на преспанския каймакамин: „Беше много млад — нямаше ни тридесет години, почти дребен на ръст, с тесни рамене, но с ярки расови черти на бледото му тясно лице. Имаше големи, тъмни очи с дебели черни, доста закръглени вежди, голям гърбав нос, тънки черни мустачки и алени устни. Лицето му беше винаги леко смръщено — той като че ли все се гнусеше от нещо; това се виждаше още по-ясно по ръцете му — бели и необикновено големи за ръста му, тия две ръце като че ли се бояха да се докоснат до каквото и да е." Редуват се външно расови черти. В тях се губи личната духовна характеристика. Увлечен в историзма, Талев пренебрегва донякъде човешката биография, интимно конфликтното, духовната сфера.

Сполучливи са някои образи на люде из народа, като простодушния куриер Доне Стоянов, като учителя Катранов, който, плах и нерешителен, изпълнява всеотдайно повелите на организацията. В тези характери изпъкват открити нови човешки черти: жертвеност, героизъм, войнствено достойнство, шеметни висоти у обикновени люде. Авторът не забравя и екзотизма на домашния бит — дома на Катерина, дома на Катранов. Но главното сега е патриотичното съзнание, което върши чудеса. Обущарят Кола, довчерашен пияница, „нищо и никакъв човек", „посмешище и на децата", побеждава необузданата си страст към чашката. Той става охрана на Гоце. Хора прости и наивни стигат до безсмъртието. С тях „Илинден" става роман за нравствено величие и за борчески добродетели.

Даже в „Преспанските камбани" народът е донякъде зрител, докато тук той е организиран, солидарен със своите водачи. Идеята за народа и за дела му в историята влияе върху жанровата структура на творбата. Романът се разгръща на

части, в които се редуват картини от народната самоизява — помощ на организацията, участие в чети, пряко водене на въстанието. Има глави, в които Талев е изцяло в позата на историк. Той съобщава точните факти, осведомява читателя, споменава истински имена, включва публицистичната си приповдигнатост в контекста на разказа. „За вътрешната революционна организация се е шепнело от ухо на ухо като за опасна, страшна тайна. Дори и в съзнанието на тия, които бяха в ръководството ѝ по градове и села, които познаваха всичките ѝ тайни, тя израстваше като обща сила за всички братя по участ, за целия поробен народ. С нея всеки се чувствуваше стократно по-силен. Тя освобождаваше сърцата от вечния робски страх, тя и нейната страшна тайна, пък дори само името ѝ..." И т. н. и т. н.

Тези публицистични увлечения ограничават рисунката на интимните изживявания. Усеща се близост до онази проза, която бе създавал Каравелов — макар че Талев е съвременен автор, майстор на психологическото инсцениране. Някои глави, като пътуването на Гоце Делчев до София, са изцяло с илюстративен характер. Те целят да покажат бита на града, различните идейни течения през епохата, политиката на Фердинанд. Всичко това поставя книгата под предходните творби от тетралогията. Но „Илинден" е върховна точка в подсказването на истини, установени от историческата наука. Авторът изтъква социалното разслоение, сочи позицията на хора като Таки Брашнаров. Историзмът му е с ясна дистанция от традиционния буржоазен историзъм, който следи събитията в тясно национален план, без правилно отношение към класите и към изстраданото от народа.

На места интригата е доста занимателна. Райко Куртев минава в нелегалност. Катърката извършва предателство, а след това убива своя господар Таки Брашнаров. Великолепно са описани пътуванията на четата на Стефо Церски. Сражения. Убиване на хора. Борба между два лагера, които се дебнат в борба на живот и смърт. С многото подвизи и с народната жертвеност „Илинден" е героично-трагична и патетична книга. Пречистват страданието, стремежът към светлото и всеотдайното. Романът се обогатява от сюжетните пластове: историко-познавателен, морално-героичен, авантюрно-увлекателен. Интригата се разгръща с остри завои.

Слогът се изменя с всяко ново произведение, като запазва винаги онази ясна и точна организираност, която е присъща на автора. В „Илинден" Талев разказва с нарочна простота.

Той иска пряко да общува с читател, когото смята неизкусен от сладостите на художественото. Стреми се да бъде естествен, оцветява колоритно езика с локални думи, с турски названия. Слогът изглежда равен и обикновен, но в него прелива онова човешко вълнение, което създава животът.

В „Железният светилник" Талев се държи предимно до психологическите състояния. Той следи всяко изживяване, всеки интимен порив, занимават го драмите на престъплението и на изкуплението. В „Преспанските камбани" се поограничава подробното навлизане в личното човешко състояние. Животът се вижда не толкова обърнат навътре, към човека, колкото към външния свят. В „Илинден" тази тенденция се засилва. Тънките и сложни нюанси започват да изчезват. Не се забелязват онези малки облачета по духовното небе, които изменят изгледа на изгрева и на залеза и правят това небе поразлично от познатото. Налагат се протоколното осведомяване, сцени, лишени от достатъчната непосредност на живота. Голямото количество герои също ограничава по-плътната човешка характеристика.

Разбира се, в „Илинден", както и в „Преспанските камбани", има много тънко доловени състояния, чудни и извисени душевни трепети. Но нерядко авторът пряко води разказа като съучастник в преживяванията на персонажа. Ето как е представен Борис Глаушев, когато лекува раните си в дома на Ружа, влюбен вече в нея:

„Раната не се затваряше. Борис искаше да бъде здрав, а сякаш тайно от себе си изпитваше радост, че раната му още не се затваряше; тая рана беше го довела при Ружа и ако оздравееше — трябваше да си върви (авторова предпоставка). Но защо да си върви? Той няма да се раздели с Ружа никога (авторово възклицание). Той ще се ожени за Ружа (авторова теза). Ето и сега вървяха те заедно, макар само между тия стени наоколо, и бяха щастливи." Тук автор и герой са в такова единомислие, че авторът не само пародира речта на героя, но го и води в мислите му. Така богатството от изживявания се измества от декламация, макар сдържана и коректна: „Но защо да си върви?", „Той няма да се раздели с Ружа никога!"

В „Илинден" не ще срещнете и съдържателни с мълчанието диалози, каквито има например в „Железният светилник". Препрочетете тези страници, в които се сменят прекият и непрекият диалог между Султана и Стоян, когато Султана вече разбира, че ще става майка, за да почувствувате разликата в художествените похвати:

„Една вечер, преди божик, тя нареди леглото и се върна с дебела, мека ямболия, прехвърлена през рамо. Каза му:

— Върви да спиш. Късно е.

— Ами ти? — попита той изненадан; за пръв път тя сама го подканяше да си ляга.

За Султана брачното легло беше дълг, закон, ред. Тя не издаваше чувствата си, не позволяваше прекалености, буйни излияния, самозабрава. Тя обуздаваше поривите си със строга, дори мрачна студенина, боеше се от тяхната нечестива, дяволска сила. Стоян пък се боеше от нея, от жена си. Той се отдаваше цял на душевните и телесните си вълнения, склонен беше да се остави да го понесе всяко чувство, но нейната разумна, предварително премислена и решена сдържаност го сковаваше, караше го да се стеснява и срамува. Сега неочаквано Султана проявяваше, както му се стори, нетърпение. Сърцето му се изпълни с греховна радост, естествената руменина на лицето му се сгъсти, в очите му пробляснаха лукави пламъчета, лукава усмивка пробягна по русите му, вече сгъстили се мустаци. Ала когато се осмели да подигне към нея овлажнелите си очи, срещна тъмния й поглед, строг, студен и пълен със зъл укор. Тая нощ тя не спа при него. Нареди си легло край огнището и тъй остана да нощува."

В „Илинден" всред многото събития е потиснато интимното у човека въпреки различните семейни и любовни истории. Синтактично и лексикално слогът е все същият и е неднакъв. В „Железният светилник" има повече индивидуализиращи състояния, даже повече богатство на интимно индивидуализирани епитети („лукави пламъчета" — при психологическо състояние, „зъл укор" — при реплика), в „Илинден" преобладават по-общи състояния и епитети-физически белези („дребна жена", „изпъкнали жили"). Въпросът, разбира се, не е в тази дребна стилистическа подробност, а в звученето на романа, в неговата обща „атмосфера". Явна е жанровата и художествената нееднаквост на творбите.

□ □ □

Когато въображението на художника изчерпва един замисъл, то обикновено си отдъхва. При Талев не е така. Той все е сред замислите си и не обича продължителната отмора. Колкото повече отминава едни хоризонти, толкова повече расте и жаждата му за ново творчество. Опитът, натрупан от предишни творби, го улеснява. И ето неговата творческа неизчер-

паемост го води към следващи книги — към нови хора, към нови съдби, факти и отношения. Всекидневният ритъм в работата му помага да е всред своите видения, да не се откъсва от тях.

И с „Гласовете ви чувам" се прелистват нови страници от историята, решават се нови въпроси на живота и смъртта.

Замислен като трилогия, епосът прераства в тетралогия, тъй като Талев е безсилен да сложи точка. Той *дочува* нови, далечни гласове и тръгва след тях като след реалност. Пак ходене по мъките на неосвободения народ, пак изгорели села и избити люде. И пак земята на неизгасналата революция.

Събитията стават през първото десетилетие на века. В освободена България е потекъл като пъстра, многоцветна река идейният живот. Това се отразява върху интелигенцията и в Македония. Разногласията са с твърде широк диапазон: от социализма до патриотизма и шовинизма, от народностното просветителство до самозадоволяващия се индивидуализъм, въплътил се във философията на „избраниците". В Македония като в България се сблъскват крайностите, кипят споровете, разпалват се идейни турнири. Голямата освободителна идея се проваля от неразумни хора и терористи, борците се носят във водовъртежа на взаимни изтребления и борби. Художникът вижда самолюбивите цели, романтиката и измамата. Той включва в разказа някои иронични интонации — при изобразяването например на нишпеанеца Дяконов. Запазил се от битовизма още при първите си книги, той отново въвежда в сюжета големи човешки драми. Хората от комитета и четниците, забравили за домашния уют, не са красиво изографисани приключенски образи, украсени с романтични дрънкулки — те са люде на величава и трагична обреченост. Битовизмът се преодолява чрез вникването в дълбочината на личните драми. Авторът и сега е изцяло в бита — но като душевност, като национална същина на българския човек.

Обикновено „последователните" структуралисти разглеждат текста откъснато от авторовото схващане за човека, от неговото изобразяване на литературния персонаж. При Талев най-добре се вижда как стилно-езиковата реализация на творбата не може да се откъсне от характерите и от тяхното пресъздаване. В характерите е моралната позиция на писателя. Те „участвуват" и във формирането на авторовото слово, в създаването на живото многогласие на творбата. Новото в езиковата структура на „Гласовете ви чувам" направо ни отвежда към художественото изображение на характерите. В

тази книга се водят философски и идеологически диспути. Тук се сблъскват осъзнати нравствени принципи. Персонажът е предимно от средата на мислещата интелигенция. Проследяват се освен диалози, но и монолози на героите, останали насаме, в себе си, когато разголват душите си вред съмнения. И езиковата палитра е с нови, ярки бои.

Променя се характерът и на психологическото изображение. Появява се разпокъсаността на съзнанието, което е едновременно и в диалогична, и в монологична позиция. Нерегулираният душевен живот търси своя художествен еквивалент в похватите. И словото чупи инерцията, то търси реализация на нови стойности в нови форми. Жибаров, следвал в Швейцария, познава доста от сложните проблеми на философията. Индивидуалистът Дяконов, склонен към показен сатанизъм, не мисли и не говори, както да речем, Стоян Глаушев. Писателят е осъзнал неговия „универсален" индивидуализъм. И словото става психологическа и битова рамка на характера, то придобива нова поетична тоналност, многогласно озвучава произведението.

Променя се и композицията. Сега Талев не следи само хронологично протекли събития — той ги наслагва едно върху друго, свързва ги чрез ретроспекциите и чрез вътрешния монолог. Създава се чрез личните състояния на героя едновременност на протекли неедновременни събития. Ето:

Борис Глаушев пристига в град О. Той е включен тук в окръжния комитет. Предстои му сериозна преоценка на досегашни идейни позиции. Преди да го изправи пред самия него и да проследи тревожния му монолог, авторът го сблъсква с хората в града, за да подготви така вътрешните дисекции. Среща се Борис Глаушев с Бобеков — твърдия, непоколебимия, принципния и ясен в своята жертвеност идеалист. Сблъсква се Борис Глаушев с фалшивия и показен Дяконов. Става Глаушев свидетел и на предателските дела на Венчев. Вътре в себе си той е раздвоен и от друго — от трудния личен избор между красивата гъркиня Ангелика и умната учителка Мария Йорданова. След тези психологически натрупвания идва върховният момент — самоанализът на героя. Така композицията на „Гласовете ви чувам" е модернизирана, тя е по-особена в сравнение с другите творби. Авторът въвежда една нова действителност и възсепнат от несполуката с „Илинден", създава нови форми, засилва монологизма и разголената полемика на героя със себе си.

Романът протича като разкъсано многогласие от съмнения

и нравствени угризения. Стават актуални проблемите на съвестта, прозира идеята за отчуждението (дълбокото вътрешно самоизолиране на Борис Глаушев). Необходимо е и по-усложнено слово, слово пластично-образно и дисонантно, конфликтно, както в драмата. Речта носи в себе си вътрешното напрежение, духовните взривове, самоизтезанията. Борис Глаушев се измъчва даже с онова, което измисля за себе си. Той ту стои пред мисълта за своя страх, ту съзнава силите си, гордата и възвишаваща храброст. Задава си сложни въпроси: Кой е той? Какъв е животът му? Какъв е смисълът на извършваното дело? Срещу влечението му към Мария Йорданова и към Ангелика Милонас застава образът на жена му Ружа, селянката, която извиква у него чувство за виновност. Струва му се — и това е дълбока психологическа находка на автора, — че са изминали три години от раздялата с нея, макар че времето е много по-кратко. (Контрасти между реалното и психологическото време.) Търси къде да се приюти — при спомена за Ружа, при разумната Йорданова или при свежата като росно цвете Ангелика. Тези сложности на душевния живот влияят върху поетичната метафоричност. Появяват се и синтактични конструкции, възможни само сега — питания, повдигане и спадане на мисловно-емоционалната вълна. Авторовата реч пулсира с лирични извишавания: „Още по-много бяха мислите им, ала не се реши нито единият, нито другият да спомене поне в мислите си една от най-хубавите думи в човешкия език, във всички езици. Тя беше в мислите им, но не я споменаха. Тя е най-силната дума, най-богатата. Тя значи и живот, и смърт, значи и подвиг, и позор, който я носи в сърцето си, може да се отрече от себе си заради другия." Двамата мълчат, не стигат до думите, а авторът се вслушва в мислите им, усеща продължителното, духовно безкрайното време на един поглед, на една въздишка.

□ □ □

В „Гласовете ви чувам" приема нови изображения и трагизмът на революционната борба. Върху хората се струпват удари — от турската власт, от жестоки съмишленици, станали противници. Убийства. Нелегален, кучешки живот. Скиталчество из планините. Неподчинение от четниците на революционното ръководство. Властолюбиви нагони. Все нови и нови вътрешни фронтове, които раждат съмнения, безверие, отчаяние. Сплитат се истински и лъжливи пътища, израстват омразата

и безсрамното честолюбие, подтиквани от необуздан стремеж към власт. Наред с всичко това протича другата, възвишената човешка трагедия — драмата на възрастния Ромео и младата Жулиета, драмата на Борис Глаушев и гръцката девойка Ангелика. Развратният сатанист Дяконов бърка с нечисти пръсти в сърцето на Глаушев и му дава съвети като палач на любовта:

„А виждам, че вече се задъхваш. Сърцето ти ще се пръсне. Въздух не ти стига. Дотичал си при мене с изплезен език. Тежко ти е. Залюбил си гъркинче, а гърците тук убиват прлятелите ти. Сега ти... накъде?

Борис бледнееше все повече след всяка негова дума. Избледняваха дори и сините кръгчета на очите му, останаха средтях само разширените черни точки на зениците."

Авторът използува някои модерни белетристични похвати — например автоматизма на мисленето, предопределено от реминисценциите. Традиционното външно обрисуване на духовното изживяване отстъпва пред тези по-живи форми.

Ето как започва Борис разговора в себе си с Ангелика след срещата с Дяконов:

„... Аз наистина се намъкнах сам при него. Някой като че ли ме водеше неусетно и като се спрях пред вратата му, разбрах, че търся тъкмо него. В такава мъка бях, Ангелика, в такава безизходност. В такова отчаяние, щом тръгнах да търся помощ и спасение от такъв човек. Сега ми е всичко ясно. Не го ли знаех аз Дяконов, не съм ли чувал какво говори? Знаех го, чувал съм го много пъти. И затова ме повлече към него моята слабост, отчаянието ми. Срам ме беше да призная и сам пред себе си, докато не се спрех пред вратата му като просяк. В смрадливото му леговище. С циганката му. Оставих се да ми се хвали, да ме поучава..." Този монолог запълва една нощ на Борис Глаушев. Той изяснява страха му, колебанията му, неговата немощ, изнася наяве всички гласове и всички болки в него.

Авторът придружава вътрешната реч и с външни образи, със стонове на къщата, с оживелите удари на вятъра:

„Пращяха, проскърцваха греди и дъски, прозорците потреперваха, звънтяха стъклата им, завесите се полюляваха, полюляваше се и пламъчето на ламбата през дебелия стъклен глобус. Това беше засилилият се вятър, който напираше отвън да понесе къщата, да я събори, натискаше прозорците, проникваше през невидими пролуки и пукнатини, съскаше и ломотеше нещо през прегорялата, застинала печка. Борис Глаушев потрепна от внезапен студ и от един друг, вътрешен студ,

който хвана самото му сърце. Почувствува се някъде безкрайно далече и напълно сам."

Борис Глаушев намира спокойствието на духа си, като жертвува любовта към хубавата гръцка девойка. Ангелика се самоубива. След смъртта на Ружа в живота на Глаушев остава още една тъжна празнина.

„Гласовете ви чувам" е роман освен за революцията, но и за великата жертвеност, за загубената любов. В специфично талевски тон се преповтаря Ботевата жертвена изповед — „Остави таз песен любовна..." Зад всекидневието на Борис стоят вечните въпроси за любовта и смъртта. Кой е виновен за загубеното щастие? Защо той не може да обича гъркиня? Защо е така брутална смъртта? И защо човек не е никога напълно свободен в чувствата и в съкровените си желания. Горкият Борис Глаушев! Тъжната и бледа Ангелика! Техните гласове слуша авторът. Той вижда във възбуденото си облагородяващо действителността въображение как историята, когато се бори за великото дело, може да смаже човека. „Гласовете ви чувам" като „Илинден" е роман, локализиран около историческите събития, но в него е зазвучало общочовешкото, нравствено възвишеното.

□ □ □

Любовта на Димитър Талев към България прелива и в неговия следващ голям роман „Самуил". Този държавник и човек, борил се три десетилетия с иноземците, преследва неотстъпно въображението на писателя. Той го вижда нееднакъв — ту силен, гъвкав, подвижен като млад, разпален пламък, ту трагично слаб и човечно трогателен. Самуил е интелект и промисъл и Самуил е народен инстинкт за живот. Неговият образ е противоречив като епохата му. През бурното време той е въплъщение на народните надежди. У него са събрани добродетелите на големите български царе: мъдър поглед върху настоящето, гъвкавост на ума, героизъм и упоритост. Като тях е Самуил, следвал върховите завоевания на своите исторически предходници. Самуил, щит на българщината, Самуил, застанал над заплетените домашни интриги, над личното човешко щастие, осмислил цял период от историята.

С много въображение писателят изгражда битовата рамка около героя — пейзажа на страната, домашния интериор на дворците и „горниците". Нерядко по интуиция той рисува облекло, стопанска дейност, материална култура. Над историче-

ските подробности изплува личността на Самуил — неговият висок силует, окъпан от лъчезарното сияние на една върховна предопределеност. Самуил е и човек. Човек на епохата и човек въобще. И тук бих желал да отбележа една особеност.

Често историческото лице, въплътено в художествена творба, носи освен идеала, но и някои от чертите на своя литературен създател. Така е с образа и на Самуил. Авторът е вложил в него и своето историческо знание, и своята мечта. Самуил на Талев е мъдър, защото е бил действително такъв и защото едно вътрешно уважение към мъдростта на държавника изпълва неговия създател. Той е честен и етичен и защото е имало данни за това, и защото авторът влага в него своята етика, идеалното за себе си и мери с него достойнството на личността. Нещо повече, даже войнственият Самуил приема черти от войнствената личност на Димитър Талев. (Физически слабият Талев, когото познаваме, човекът с тънки ръце и нежни черти бе силен борчески дух с голяма вътрешна твърдина.) Правя тези аналогии, тъй като се касае за идеализация субективно определена, реализирана в образа като авторова мечта, като негов опит. Разбира се, аналогиите са и доста относителни, защото литературният персонаж си запазва и своята обективна логика. Самуил не е Талев, нито Талев е живял с манията за дела, които да се равняват със Самуиловите. Но Талев е привнесъл интуитивно в образа много и от своето изживяване на човешкото — като етичност, като борческа твърдина, като беззаветна преданост на патриотичното дело. Тази двуединна близост между автора и историческото лице е помогнала на писателя да приземи героя като жив характер, да го откъсне от пиедестала, на който го държи застинал историята. Приземяването и индивидуализацията на Самуил вървят главно в една посока: Самуил разбира играта на историята. С някаква разумна наслада той отгатва скрити тайни и се бори дръзновено. Счита се призван от съдбата да преодолее най-напред близките си, за да победи след това и врага извън границата. Край него стои неговият по-стар брат Мойсей, едър, силен, красив мъж, храбър войник, жаден за военно поприще. Но у Мойсей се таят само буен гняв и повърхностна избухливост, разумът му е по-слаб от едрото му тяло. И Самуил го отстранява от старшинството, пречка на големите му замисли. С непреклонна строгост отблъсква Самуил и властолюбивите цели на Арон. Но Самуил е етичен. У него няма развратността на дворцовите заговорници. Той е състрадателен и жали братята си. Като разбира тяхното безсилие, той дейст-

вува, докато е възможно, с убеждение. Така Талев излиза от завещаното знание и гради своя Самуил. Самуил, който внася разум в традицията, който излиза пред братята си за народа, за спасяване на царството, за осигуряване на победата. Той знае, че слабите отпадат и загиват, че неразумните и користните, непостоянните и самолюбивите вредят на голямото дело.

Както и да осъвременява своя герой, Талев навлиза и под тъмните сводове на средновековието. Той не дири духовни противоречия, философски настроения, мисловни значения като Емилиян Станев. Самуил не анализира себе си така, както например се самоанализират в екстаз на размисъл Сибин и Теофил. Върху изпъкващите събития на времето Самуил се проецира предимно като личност, която действува. Личност, която храни своята висока етичност и чист патриотизъм. Характерът на Самуил изпъква в борбите му с българи предатели и с византийци, а не в духовни спорове и философски размисли, които измъчват духа. Както и да приземява Самуил, Талев го държи в границите на едно държавническо самосъзнание и на една човечна настъпателност. Самуил има своя концепция за света като движение, като изменение, той се опира на нея за дела и за разумна практичност. И това изчерпва неговия философски кръгозор.

Като художник Талев се вълнува от мисълта за точността на своето изображение. (Бил съм пряк свидетел на негови разкази за такива вълнения.) Той иска картината да внушава характерното за средновековното битие. На изобразяването на домашния и дворцовия реквизит се възлага същата задача — да допълват онова, което не достига у героите като мисловност и средновековна чувствителност. Пейзажът, обстановката, събитията на места изпълват романа. Средновековни селища, стръмни улички, къщи с огромни огнища и със слуги, запалени факли и вдигнати копия — всичко това превръща разказа в почувствувана действителност.

Съседството, което имах с Талев в село Бистрица, Софийско, ми позволи да го следя, когато пишеше трите тома на „Самуил“. Вечер, след дневната работа над текста, непрекъснато разказваше за частни битови подробности на средновековието. Не можеше да излезе извън мисълта как е уредена една къща. Какви са съдовете. Как се подготвя храната. Това бяха неща, заангажирали дотолкова въображението му, че все повеждаше разговора за тях и все обясняваше подробно наученото от документи или от археолози и палеографи. Като че ли на втори план оставаше концепцията за човека, за духовния и

физическия силует на Самуил. Битовата достоверност в същност водеше писателя сред света на онова далечно време. Талев бе точен реалист и интересът към фактите изместваше сякаш етнопсихологията с етнографията и археологията. Той бе опознал онова, за което разказва — почувствувано от въображение и представено от максимално документирана памет и от интуиция.

Романът „Самуил" е епос за характерни изживявания от държава и народ — крах и трагизъм след върхови сияния и слава. По някаква съдбовност вървят заедно величието и трагизмът ни. С тези прозрения многотомната творба обогатява съвременната ни историография, без да е измежду най-значителното в творчеството на Талев.

Би трябвало да спомена и трите му повести: „Хилендарският монах", „Кипровец въстана" и „Братята от Струга". И при тяхното написване е трептяла патриотическата струна в душата на писателя. Колкото и да са различни концепциите в тях, патриотичните помисли и идеята за трагическо величие ги обединява. И тяхната художествена стойност не е голяма. Но те носят искреността на писателя летописец, увлечен от загадките на българската съдбовна предопределеност.

□ □ □

Димитър Талев бе изненадващо явление, което има своето обяснение освен в личността, в идеологията и патриотизма на писателя, но и в неговия произход. Роден в Прилеп, град на стари български родове, град, в който домашната затвореност е била непрекъснато побеждавана от зараждащите се възрожденски вълни, той стана летописец на народното вълнение. Неговото творчество ни води не само до демопсихологията, психологията на народната маса, но и до психологията на индивидуалния човешки характер, осъзнат в цялата му национална дълбочина — Султана. Вярно и живо е неговото изображение на българския бит, без авторът да изпада в битовизъм, а това вече е голямо достойнство на художника. И тъкмо Прилеп е подхранвал въображението. Старата чаршия, през която минава освободителен полъх, великолепно е изразявала предприемчивостта на народа. Родовите възпоминания от дома на писателя са оставили следи в душата му. Той е слушал сказания от предходници и съвременници за ревностна дейност в защита на българщината. В съзнанието му са се сключвали миналото и настоящето, представите за домашни култове и за припов-

дигащи духа дела. И всичко това изпълва творчеството на този издълбоко национален художник. То го е тласкало и към историческите образи.

Прилеп допринася и за развиване на пластичното въображение на Талев. Целият физически декор, с който се изписва Преспа в тетралогията, е взет от Прилеп: дворове и къщи, чаршии и градски пейзаж, смяна на сезони, пролетни и есенни — всичко това, преминало през впечатлителността на малкото момче, е влязло и в творчеството на писателя. Той е съзерцавал с детска непосредност и тесните полета, и високите незакръглени върхове на Македония, хората и бита. Онова, което наричаме национален стил у него, идва с всички тези белези — на природата, на живота, на обществената атмосфера, лично почувствувана. От Прилеп са и неповторимите съставки на речта му с диалектен колорит („со", „во" и пр.).

И още нещо. Талев е бил възпитаван от средата, от която излиза. Чиста етика и скромно чувство за отговорност са властвували в неговия дом. Запазена е била дълбоката връзка с изначалната родова честност и с българското „рицарско" достойнство. От този сдържан в себе си и самообновяващ се свят идва и Талев. С придобитото там, развито по-късно като съзнателно светоотношение, писателят се поддържа нравствено и се подготвя за голямата си мисия на творец. Неговите произведения носят в дълбочина полученото от род и прародина. Като повечето интелигенти, оформили се по времето на Първата световна война, Талев е пил от изворите и на руската, и на западната култура. Следвал в чужбина, озовал се чак в Париж, той запазва непосредната си връзка с нравствената възторжена чистота на своя начален свят.

Той се реализира като патриот и като социален автор. Народнопсихологическото и социално-историческото дълбоко проникват неговото творчество. Връзката му с народа се долавя даже в резките му реакции срещу злините, причинявани на човека от капиталистическото общество. Творческата настойчивост помогна на твореца да победи засухата на таланта си. Плътното приближаване до марксическия мироглед — особено в последните години от живота му — засили пълнотата на неговото историческо знание.

Талев срещаше своите успехи без горда поза и без лична самовъзхвала. Неговата сдържаност и неговото вътрешно достойнство го сближиха с личности като Йовков. Освен близостта в духовната биография, защото той бе регионален писател с общочовешка насоченост на творчеството си като Йов-

ков, той бе и „простонароден“, и духовно извисен като Йовков. Впрочем той и съзнателно върви по пътя на този български майстор, както и по стъпките на могъщия Вазов.

Талев е автор с изключително българска сюжетност. У него има нещо от духа и сърцето на онези стари майстори, които са зографисвали стени на черкви и са рязали тавани. Като тяхната бе и неговата велика любов към българското. Като тяхното и неговото творчество е съчетание на етика, на възрожденска любов към идеала с артистично влечение към прекрасното. Той бе разбрал, че изкуството оживява най-интимната изповед на народа, и основателно би могъл да се нарече народен писател, писател, усетил душата на старите български дворове и на родовете, живели всред тях. Оригинален, неповтарящ предишното, изваян от едно ново време, той създава и ново очарование, възбужда и нова радост и наслада. Неговото вдъхновено дело, изградено с упоритост и любов, трайно ще присъствува в българската литература.

ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Има автори, които привличат вниманието ни с творчеството си като глас на времето. И други, които повече събуждат интереса и любопитството ни с оригиналността на своята личност. Емилиян Станев е сякаш с черти и на единия, и на другия тип творци. Неговите произведения са образен „език" на едно време — по-близко и по-далечно. Но неговата личност е особено привлекателна. И то главно със своята смелост, със стремежа си към трезва и сурова правда. И още — с бунта на мисълта, с откровеността си. Широка е клавиатурата от реакции на този писател, склонен да схване живота и с интелекта на философа, и с непосредността на детето. Еднакво любопитен е и за подличкото, и за нравствено-героичното. В различните пластове и дълбочини на творчеството му не може да не открием категоричността на една личност, остра и обаятелна, рязко критична, привличаща с атмосферата, в която обгръща всичко свое.

Всяка среща с Емилиян Станев е като посещение на творческа лаборатория: до такава степен той обича да държи и другите всред плановете си, да говори за себе си, за виденията си и за мислите, които са го вълнували. Всеки разговор с него ни среща с една изострена и бдителна мисловност, никога незадоволена, винаги застанала нащрек, намираща с лекота най-силните акценти, за да се самоизрази. Понякога ми се струва даже, че творчеството на писателя не разкрива винаги цялата обаятелна рязкост на личността му. Сякаш писателят се самоуспокоява в него, ловко задминава ъглите и ни поднася своята мисъл в произведенията си, дълбока и поетична, изпълнена с копнеж по красотата, малко по-различна, отколкото в прекия и провокиращ разговор.

А може би в творчеството си той изважда наяве и другите си, основните си художествени дарби. Там, в творческия акт, е тишината на съзерцанието, там е приятната тревога на из-

следователя на човешки души, хармоничното зараждане на замисъла и силата на едно овладяно слово, всестранно обхващащо и природата, и човека. И той става друг, по-особен.

И още една черта на неговата оригинална личност — винаги се насочва към нови задачи. Не преповтаря себе си, макар че е единен като художник с пластичната конкретност на стила си. Все е различен в сюжети, в мисловни обобщения, в разгръщане на своя словесен израз. Изменя вътрешния си глас и е нов с всяко свое ново произведение, винаги прецизен, винаги отправен към някаква дълбочина, неповтарящ се в събития и характери.

Поразителна е работоспособността му. Вече десетилетия Емилиян Станев твори с един неизменен ритъм и с едно завидно постоянство. Той е непрекъснато пред нови съзерцания. Понякога може да му се случи да носи в съзнанието си едновременно по две и повече произведения. Реализацията ще дойде в зависимост от някакви частни обстоятелства, от случайното дори предпочитание било на единия, било на другия сюжет. Но всяка нова реализация е и нова художествена изява. Тя идва обмислена, макар и да избухва понякога с неудържимо вдъхновение, което като пожара обхваща необозрими пространства. Реализацията идва с много въпроси към досега създаденото в литературата ни, с амбиция за откриване на неказаното, с жажда за нови психологически и сюжетно-социални акценти. Така литературното поле на Емилиян Станев напомня Марсово поле. На него не се маршируват тържествено, а се водят битки. И читателят следи непрекъснатото израстване на художника, очертал своята дарба още в ранните си творби, но неоставащ докрай при себе си, различен в следващите си преображения, изучаващ нови страни на човешкото, вълнуващ се от нови възможности за изкуството. Колко дълъг и сложен е този път, неговият, на суровия и не всякога вежливия и към себе си Емилиян Станев — от „Примамливи блясъци“ до „Иван Кондарев“ и „Анархист“. Път на задълбочаване, път на художник, у когото мисълта и творческата воля са заангажирани с все нови върхови дела.

Емилиян Станев не обича анонимната позиция, прикритото авторово изявяване. Силно обективен пластик, той търси и личен емоционален контакт с читателя, среща го с философския си размисъл. От непосредното познание и от съзерцанието той го води към обобщаващото обхващане на света. Наглед предпочита чисто поетичното, детайла, портрета, психологическата ситуация, наслада от изумителната филигранност и

изяществото на словото, а в същност винаги води към непознати мисловни дълбочини. И е все различен в еволюцията и на мисълта, и на езика. Словото му би могло да се нарече многогласово и неизчерпаемо — като че ли авторът свири на всички възможни инструменти и когато създава характерите, и когато рисува природата.

□ □ □

Емилиян Станев зае своето място в литературата ни в началото на 30-те години. Бе се вече изявил такъв оригинален автор като Светослав Минков. Каралийчев бе написал повечето от хубавите си творби. Илия Волен бе станал едно литературно име. Всред тези различни гласове на прозаици, всред тези нееднакви стилове на новатори като Минков и традиционалисти като Волен се включи и един по-особен реалист. Той не бе склонен да търси сатирични образи за метаморфозите на действителността като автора на „Дамата с рентгенови очи". Нито пък я представя силно опоетизирана като Каралийчев. Нито пък искаше да бъде автентично точен като Илия Волен. Едно по-друго поетично и нравствено устройство слагаше своя щемпел върху творчеството му. И то естествено придоби и своето по-особено значение. Твърде индивидуален бе този талант, който не избухна изведнъж, а имаше свое по-бавно, но категорично развитие. Би могло да се каже, че за него важи римската пословица за предимствата на хора, които „бавно бързат". Имал амбицията да се наложи като творец, той не търси публика, която се вълнува от литературни сензации. Той предпочита да задоволи своето нравствено и поетично съзнание. Бе дошъл в София, за да следва Художествената академия, а започна да прави литература. Бе чиновничествувал, след което е преминал едно детство и юношество в Елена и Търново и е опознал провинцията тук и там, и то като дребен чиновник всред сиво всекидневие. Това всекидневие контрастираше на младините му и най-вече на ловджийската му страст. Защото отрано бе обикнал пушката, скитането по полето и броденето из планината — едно своеобразно бягство от сивия живот.

В ранните му творби се среща столицата — и то с хора, придошли в нея със своя провинциален свят и кръгозор. Такива бяха повечето от нещастниците в най-началната му книга „Примамливи блясъци". Световиждането му бе усложнено от неговата житейска биография. Още ранният Емилиян Станев

съзнателно търсеше безобразното, и то освен във външната социална действителност, но и вътре в човека. Занимаваше го човекът, който привиква с действителността, лишава се от вътрешната си свобода и е склонен, като се покори, да се бунтува. Негов любим персонаж стават прастари недоволници, люде с бодър дух, които, като искат да излязат от своя свят, все не могат да направят това. Хора, победили безличието и егоизма си, негодуващи срещу застоялата действителност, но обречени, тъжно безсилни да напуснат заобикалящата ги безгранична сивота. Писателят ги описва точно заедно с оная атмосфера, природна и градска, в която са. Той дири особената им устроеност и разполага с една класическа широта на средства, за да психологизува, за да внася философски подтекст в човешката драма. За него светът е сложен, едновременно добро и зло, които се борят неравновесно. Такъв излиза този изпълнен с мъка и с потаен бунт човешки свят още от първата му книга „Примамливи блясъци".

И друго — този свят бе обработен и от едно въображение, което само си съперничи в сложността и в релефността на рисунъка, във виждането на багри и игри, на светлини и сенки, на звуци и земни миризми. Емилиян Станев, макар че не довърши следването си в Художествената академия, откри у себе си дарбата на художника, невероятната пластична мощ на въображението си. (Нека си припомним, че Елин Пелин също бе имал слабост към „художеството".) Станев започна да задоволява като писател своята вътрешна жажда по изобразяване на телесното, на земното, на баграта, на сянката и светлината. Той слуша покорно сетивата си, а в тях често бодърствува художникът. Това присъствие на живописеца ще се долови в свежестта на картините му, в почти физическата реалност на пейзажа му. Но Станев бе и мислител-наблюдател, усетил в себе си художника. Неговата словесна палитра бе заредена не само с цветове и светлини. Той улавя природата и със своя дух, със силния си интелект. В неговата проза, богата с багри, със звуци и миризми, се долавя винаги позата на художника, обичащ хубостта и на мисловния подтекст. Когато пише за „студената белота на зимната нощ", читателят усеща освен цвета, освен студения снежен дъх, но и едно духовно състояние, една авторова позиция. Външните контури на предметите и линиите се допълнят плътно и от пряката реакция на мисълта, усетила дълбочини.

Непреуспял в Художествената академия, Емилиян Станев се блъска известно време и в университетските коридори —

следва финанси и търговия в Свободния университет. Хранил е надеждата на неподсигурения интелигент, че все някак си ще се измъкне от тъжното си чиновническо битие, от заплашващата го често безработица.

При тези лутания той отдава дан на страстта си на ловец. Страстта, идваща още от юношеските му години в Елена, когато като ученик в гимназията е предпочитал пушката пред тетрадките и учебниците. Ловът е измествал досадните часове, прекарвани в университета или на чиновническото бюро. От ловуването идват впечатления за срещи с природата. Ловецът, студентът, дребният служител и неуспелият художник оформят оригинална личност на интелигента, който начева често да премисля за човешкото и нечовешкото в общественото битие, за загадките в света на природата. Върху тази сложна морално-философска основа израства и неговото даровито творчество.

□ □ □

Първата му книга разкази излиза, когато е вече 31-годишен. Възраст, на която някои автори почти бяха изчерпили себе си след многото стихийни пориви на таланта си. Но Емилиян Станев е съвсем друг тип творец. Той зрее бавно и мъдро, за да твори настойчиво през целия си живот. Влиза в литературата не с дързостта на младеж, а със спокойствието на зрял мъж, укрепил характера си. Привикнал с мисълта, че ще слее в себе си художника с писателя, разделил се с много свои илюзии, той разбира илюзиите и на околните. И личното духовно богатство му помага да се приобщава към душевността на околните — обременените от живота, на загубилите свободата си, на нещастните в стремежа си към щастие.

В ранните си разкази е склонен да разлага света, да подлага наблюдаваното на емоционалния реактив на мислите си. В същност за него светът е освен действие, но още и прилив и отлив на чувства, на желания. Крадецът от разказа „Крадецът и кучето" е личност елементарна. Действията му са прости, инстинктивни. Но тази „елементарна" личност е представена с богатство от състояния. При склонността си аналитично да изследва човека Емилиян Станев се придържа о една постоянна плътност на рисунъка. Той не ни държи затворени в духовната монада на човешката личност. Той отваря нашироко прозорците и към природата, и към веществените форми на света. Усеща близко всичко, което живее и се движи, което е

извън човека, което е частица от света. Прозата му е предизвикателно конфликтна, тя търси нарушеното единство, даже онова, което е скрито дълбоко в подсъзнанието и в инстинктите.

Емилиян Станев се сблъсква с проблеми, които дълго ще го занимават. Той се измъчва от въпросите за човека и природното битие, за господствуващите неправствени сили в цивилизования свят, за свободата и за истината. Крадецът, който търси храна, попада в кухнята на господарска къща. Кучето пазач се привързва към него. Дружбата става дълбока. В нея е заложено нещо велико: предаността на животното към човека и благодарността на човека към животното. Но гладът има невероятна сила. Крадецът решава да убие кучето, за да продаде кожата му. Кой стои по-високо — пита ни авторът, — кучето или човекът? И защо в непосредната природна връзка се намесват други сили: обществото, извратената нравственост, егоизмът? Емилиян Станев още не съди цивилизацията от гледище на по-нормалния ред в природата. Но нравствено-интелектуалната насока на неговото бъдещо творчество се набелязва. Критическото му въодушевление е искрено. Той е намерил онзи „интелектуален център", около който дълго ще кръжат сюжетите на сетивно-пластичната му проза. На полето, където крадецът прави усилия да убие кучето, в жестока борба изстиват едновременно и двата трупа. Под светлината на луната крадецът с разкривената си уста изглежда като че ли се усмихва — като че сънува топъл пролетен ден, пред който животът бие барабаните на обновлението. Има някакво величие в гледката: „Отгоре, върху студеното, спотаено небе изкривеният образ на месеца плуваше в млечна пара, а искрящото поле беше глухо и студено." Такава е поантата метафора на разказа. Природата е студена и равнодушна към току-що протеклата кървава драма. Земята, небето, луната — всичко е студено и безразлично към скрития смисъл на ставащото. Този похват на контрастиране на природното и човешкото ни подсказва особеното в светогледа на Емилиян Станев. Той не крие критиката си, тя прозира в някоя реплика, идва като постоянно пулсираща тревога. Макар с още неукрепнала сила, художникът подчертава своята мисъл, иска да я разчлени. Едни нейни съставки са в случката, други са в предусещането, в идеята за конфликта между личност и битие, между красивото спокойствие на природата и грозното, безобразното в човешкия живот.

Стилът на Емилиян Станев става все повече психологичен особено в книгата „Делници и празници". В нея доминира тъжно „чеховско" настроение. „Психологически" са и състоя-

нията, които протичат и във външния свят. Ето пример: „Празната, изпъната като мъртвец улица изглеждаше еднообразна със сивите си, замрели и сякаш оглушали къщи.“ В стаята, където се прибра Гаржев. „цареше същата задрямала и равна тишина“. Постилките на кревата, сложени специално за празника, миришат на прано и на нафталин. „На Гаржев му се струваше, че всичките тия извадени за празника нови вещи бяха донесли със себе си някаква безнадеждна и надута скука като строго официални господа.“ В света царува убийствена пустота, измъчваща човека. Няма нищо, което да поободри градския пейзаж, да се разсее скуката в интериора на човешкото всекидневие. Гаржев се движи всред един равнодушен, обвеян от еднообразието свят. Пъплят недоразумения — с жена му, със средата му, със самия себе си. Те излизат сякаш от ъгъла на къщата, заливат човека с мътни вълни, измъчват го с враждебност, а скуката става непоносима. Свят без идеали, без цели, без по-дълбоки нравствени вълнения — ето какво измъчва автора. Свят, в който сякаш изпъква някакъв извечен сплин, присаден на българска почва.

За духовния мир, който окръжава героите, са намерени и художествени похвати, изпълващи точно задачата на автора— те подчертават раздвоението, разтварянето на човека в тежката черна бездна на духовната безнадеждност, на скуката и отчуждението. Явен белетристичен похват във фабулата е въвеждането на контрастната смяна на състоянията: смяна на очакването с разочарование, на надеждата за промяна с еднаквите ходове на живота. Гаржев иска по-бързо да излезе с жена си: „Струваше му се, че щом се намери на улицата, веднага ще му олекне и всичко ще се поправи.“ Ала там, на улицата, изниква мъчителният въпрос, какво ще правят, къде ще отидат. И започва скучното, още по-тягостното сноване по улиците на града — без цел, във властта на нарасналата взаимна общност и взаимна омраза.

Въображението на писателя, будно и възприемчиво, е пригодено за използуване на тия похвати. Той би могъл да превърне своята проза в богат низ от метафори, но показва завидна художествена мярка. Не позволява на своето въображение онази разпусната свобода, която би превърнала прозата му в приповдигната поетичност. Стреми се да бъде точен, аналитичен, като проявява способности и на критичен ум. Художествената картина се просветлява винаги с нещо от вътрешния живот на човека. Така е даже и с метафори, които изглеждат съдържателни за себе си като „цялата безкрайна мас-

тилена и студена яма на града". Тази метафора, образ на мастилено тъмната яма-нощ, говори за тъжното и грозното в живота на героя и създава контраста с другия образ — „тържествуващото небе, изпълнено с камбанен звън". Прозата придобива така психологически качества и чрез богатата контрастност на рисунъка. Честен художник, авторът не позира, не изпада в образно самохвалство, не се увлича в поетическа афектация.

Заслужават внимание познанието и сигурността, с които рисува своя изхвърлен от живота, особен персонаж. Героите му са жалки личности: каруцар, който беседва с добичето, изоставен младеж, събрал се със смахнат художник-бояджия, уволнени чиновници и несполучили адвокати, всички жалки жертви на жестоката йерархия на обществото. Този богат персонаж, въвлечен в тъжни човешки истории, е реално повторение на нещо съществувало, а не авторова измислица или израз на сантиментално светоотношение.

Емилиян Станев не обича сантиментализма. Неговото точно перо и когато следи потоци от скръб, е далеч от размекнатите вълнения. Съчувствието към човека не е извикано от сантименталност и не е придружено и с войнствени морални призиви. Авторът сякаш казва: Ето наблюдаваната от мен действителност, а вие я подлагайте на преценка и съмнение. Ето вкоренени предразсъдъци, ето фалш и болка, а вие наберете сили и храброст, за да застанете срещу тях. Неговата тънка чувствителност ни доставя фина наслада и когато е най-критична спрямо огорчаващата я действителност.

Още от „Примамливи блясъци" излизат главните линии на Станевото светоотношение: от една страна, преклонение пред спокойната красота на природата, пред нейната хармоничност, от друга, бунт срещу цивилизацията, срещу нейната дисхармоничност. В природата животното се стреми да избегне смъртта, да запази мъничкото щастие на своето съществуване. То иска да изпълни с радост повелите на природата си, като люби и се размножава. Това са прости и велики закони на едно смислено битие. Така е в разказите „През зимата" и „Пролетни стремежи" — разказите за зимуващите в постоянен страх яребици и за дивата патица, която се готви да мъти. Над тях се мяркат ту соколът, който дебне птиците, ту ловецът с лъскавата цев на пушката и оглушителните гърмежи. Радостите на животното дебне смъртта — неотразима, смущаваща непрекъснато щастливите мигове на битието. Тя нарушава реда жестоко, но тя е и част от битието, негова страна.

Други са цивилизованите отношения. Тайните на социалното битие са неизмеримо по-страшни. Защото тук жестокостта е вече съзнателна. Тя се проявява във взаимната борба, в сблъскването на воля и нечисти помисли. Тъжно съществуване, лишено от празници, досадно и еднообразно, нещастно и жестоко — ето участта на човека.

Емилиян Станев с първите си стъпки в литературата изследва голям проблем: смисъла на природното съществуване. Той иска да долови основните акорди, звучащи в него, и противоречията му със социалното битие. Великолепен анализатор, художникът влиза в спор с традиционните представи, с мъчителното съгласие с обществения ред. Той е едновременно бунтар и триумфатор. Защото тържествено ни казва: ето какъв е „моят дух", каква е моята хуманност, когато се срещам с безмерната студенина на света. Нататък ще продължава все така като бунтар и откривател, като създател на едно творчество, езиково младо и свежо. Все ще е в движение, все ще е неспокоен, все ще е „радикален" в идеята си и оригинален в изображенията си.

□ □ □

Между „Примамливи блясъци" (1938) и „Делници и празници" (1945) излезе книгата „Сами" (1940), разширена по-късно във „Вълчи нощи". В „Сами" е характерна срещата на ловеца със света на животното. За този свят е вече създадена богата литература от Елин Пелин и Йордан Йовков. Но Емилиян Станев идва с ново светоотношение и с нови проблеми. Той се задълбочава в тайнствен, прост и неосъзнат свят, в който няма човешка злост и не се усеща тъжното присъствие на обществото. Писателят вярва в съвършенството на този природен свят въпреки конфликтите му, въпреки неправдите му. Висш закон подчинява интелекта, разума и съвестта на жаждата за живот, на правото за съществуване. В природата отношенията са освободени от угризения, защото се диктуват от инстинкта и дълга. Тук няма измисленото от човека идеално небе — второ, трето, седмо небе. Няма ги илюзорните представи и сантименталния екстаз. Но няма я и преднамерената, хитра жестокост.

Умният, цивилизованият човек не е мъдър като природата. Той не познава простотата. Той робува на авторитета и на страха. Той е фалшив, притворен, затова познава и срама. А в природата всичко е изчистено от притворство и по своему е добродетелно. В нея господствува дългът — към поколенията, към

щастието на съществуването, към любовта. Инстинктът е разумен и справедлив, непосреден и честен, чужд на измамата.

Художникът Емилиян Станев се вълнува от вечни философски въпроси. Човекът може да направи необикновени открития в природното битие за морал, за дълг, за чиста нравственост. Спомнете си разказа за онази сърна, която, като търси малкото си, сама става жертва на ловеца. Нима това не е „разтворено в природата" най-човешкото чувство — майчината всеотдайност. В разказа изпъква и проблемът за греха на човека. Човекът е убиец. Потресен, героят изоставя трупа на убитата сърна. Но вината му остава. Остава ужасът от извършеното. Убит е не дивеч — убита е майка. Удивително просто Емилиян Станев води в „Смъртта на една птица" беседата между живота и смъртта. Тежко наранена, птицата очаква неизбежното. Тя се подготвя мъдро и спокойно. Преминаването в небитието има за животното свой смисъл. И човекът може да намери върховното в съществуването чрез това опознаване на мъдрото преминаване от живота в смъртта. Като трезв стоик живата и подвижна птица се подготвя спокойно за смъртта. Непосредственото битие в природата подкрепя високата интелектуална представа за живота. Авторът е „субективен" в тези свои прозрения, но ние вярваме и на образа, който ни открива трайното и дълбокото.

Все така мъдро прост и проницателен е Емилиян Станев и в другите си разкази. Неговият изпълнен с борба свят от диви животни, живеещи у нас и прелитащи над страната ни, е твърде разнообразен. Разказва за вълци и лисици, за заек, бухал, патица, яребица, гълъби, диви гъски, рис, орли. Всеки от тези представители на фауната е описан в сюжета с характерното като душевност, като „бит". Наблюдателен и размислящ, склонен към сложна аналитичност, авторът ни въвежда в съзнанието-„душа" на животното.

За разлика от Йовков, който доста много очовечава своя животински персонаж и етично го идеализира, Емилият Станев е по-суров и трезв реалист. Той предизвиква размисъл чрез познанието на една нова област: груба и реална, изпълнена с непресекваща борба. Вълците са гонени от зимата. Заекът е преследван от ловеца, яребиците и гълъбите са гонени от ястреба и не всякога намират спасение. Дивите гъски се разпиляват из снежната виелица през трудния си път на юг. Даже орлите се борят трудно с бурята. Единият от тях, изтощен от нея, намира смъртта си в тихата равнина. Авторът изследва психиката на животното като отражение на непрекъсната борба.

Животното е с напрегнато внимание. То е в постоянна умора от заплахите на смъртта. В този напрегнат свят то царува радостно, живо — жадно да побеждава. Нашият автор открива у него непознати на човека психически изяви. „Смъртта на една птица“ е мъдър апотеоз на тази осъзната сложност.

У Емилиян Станев липсва религиозно-етично преклонение пред природата, защото над неговите представи господствува реалността. В средата, окръжаваща животното, е тайната на особеното му битие. И психическият му живот е преповторение на преминалото и преживяното, едно отражение на протеклия ден с неговите шумове и тревоги. Прибралата се в дупката си лисица заспива, а съзнанието ѝ като филмова лента е изпълнено с току-що изживяното: „От време на време трепваше и тихичко скимтеше. Струваше ѝ се, че е в обора. Ето иде селянинът с фенера, гони я голямото рунтаво куче...“

Дочували сме през късните есенни нощи тревожното грачене на дивите гъски, които летят от север на юг. Този непонятен говор писателят е изтълкувал великолепно пак като съзнание, което отразява света. В бялата нощ, замрежена от снежинки, покрай ятото прелитат като сенки три лебеда. „Ятото издаде гръмки викове, сякаш ги приветствуваше. Но лебедите отминаха мълчаливи и надменни и се изгубиха във виелицата. Дълго време гъските не можаха да се успокоят, развълнувани от срещата. Тя им напомни за топлите летни вечери край голямата река, дето бяха отрасли, за огледалните ѝ води, за пълните със зърна равнини, за тихите червени утрини, в които отиваха на паша.“

И по-нататък продължава това поетично тълкуване на психиката като отражение на света: „Техните викове станаха още по-радостни и възбудени, когато преминаха клисурата, в чиито могъщи пазви виелицата беснееше най-силно. Тук, в малкия къс равнина, те видяха грамадно светло петно, прилично на сияние. То напомняше жълто утро, обагрило небето с топла светлина, зовеше ги и им обещаваше убежище...“

Даже и съзнанието на бухала е едно психически индивидуализирано отражение на света:

„Така прекарваха дните, скрити от бялата светлина. Но ушите им долавяха всички звуци от дневния свят. Чуваха подсвиркванията на косовете, непрестанното бъбрене на сойките, които виеха гнездата си, дълбоките и глухи като стонове гугукания на гълъбите. Гората се огласяше от птичи гласове, сякаш от сутрин до късна вечер там ставаше някакъв празник.“

Възхищава ни тази поетична точност, с която е оживен пси-

хическият свят на всяко живо същество с неговата индивидуалност и със суровата му среда. Авторът по интуиция открива обемното пространство и протичащото и изменящо се време, заключили в себе си психически отрязъци. Животното е свободно от средата си и е обременено от нея. През неговото съзнание живее и диша реалната загадка на природата.

Чрез различните съзнания на своя животински персонаж Емилиян Станев е описал почти цялата ни страна — с планините и с равнините ѝ, с малките ѝ рекички, с гъстите ѝ усои, с тъмните ѝ снежни нощи и вилици, с тихите ѝ лъчезарни утрини, с горещо уморителното ѝ пладне, в което сякаш гори задъхана земята. Всичко това прелива в съзнание, в изживяване, става жива болка и копнеж.

Писателят разказва стегнато, но понякога поетичната интонация се засилва и се излива сякаш в стройна песен. Неговият синтаксис се люлее на големи, сигурни вълни. Фразата обхваща максималното от онова, което има да се каже. Писателят еднакво обича и кратката фраза, и дългия поетично-ритмичен период с много вмъкнати изречения. Граматическите му изрази носят в себе си свое време, което е ритмично свързано и с едно обективно време: „Тежки сенки от новата зеленина лежат по земята. Гората се тъмнееше. Изкласилите ниви изглеждаха сребърно сиви. Месецът изгря късно на запад, ощърбен и далечен. Снежният връх на планината се виждаше като голям бял цвят, плувнал в лунната светлина.“ Тук с всяко изречение настъпва лека промяна във времетраенето. Тази промяна „тече“. В началото багрите са още под влиянието на прехождащата вечер, но след това светът се завладява от нощта, над него цари лунната светлина. И във времетраенето на фразите се изразява скритото ритмично разредяване на напрежението в природата.

Ето пример за пейзаж, изпълнен пак с време. При описването на този пейзаж, който се изразява чрез промени, като всяка фраза е и нов момент във времетраенето на текста, нов момент във времетраенето на природата — с нови бои, с нови образни и звукови състояния:

„Луната беше се показала зад върха — мътна и малка. Насрещният хребет искреше със снеговете си върху озареното небе. Горите посиняха, забулени в тънка като паяжина мъгла... Гигантската сянка на планината бърже се отдръпваше от долината, където бученето на водите се чуваше като фучене на вятър.“ Емилиян Станев измерва времето не с познатата ни мярка за равност и съизмеримост, а с мярката на природата, с

промените, които настъпват, с онова, което инстинктивно се усеща от животното. По много белези то добре знае кога нощта е в началото си и кога е настъпила истинската и дълбока нощ. В разказа „Орли" писателят е създал особена, „космична" обемност на пейзажа. Той го гледа от планината, от високото. Наоколо е неизмеримостта на простора. Усещат се само въздушните течения, които възхождат нагоре и които орлите използуват като свои пътища по небето. От грамадно разстояние се измерва онова, което става долу, на земята. То изглежда дребно и нищожно. В тая вечност на пространството се вмъква вечността на времето. Двете заедно създават психологията на орлите, тяхното реално психическо издигане над света. Времето не ги ограничава. Те живеят вече два века и забелязват промените, които се извършват — това, че светлините са пораснали, че горите са се отдръпнали само по недостъпни места, че реките са намалели. Даже историята е внесена косвено в образа на тоя психически осмислен пейзаж. Орлите са били свидетели на чумата, от която селата са опустели. Те помнят страшната тишина, легнала над земята, когато полетата са стояли необработени и жетвата е гниела по тях. Животът-вечност — ето характерното за господарите на скалите. Той е получил своя веществен образ в изображението на пространството и на времето като психологическо единство и като специфично непосреден усет за света. И все пак промяната настъпва. Идва веднъж бурята, за да разсече това вечно течение на битието. Мигът прекъсва вечността.

Казаното дотук ни откроява някои особности у художника, пластичен и интуитивно мисловен. Неговата личност е бунтовно устроена. Той сам е една загадка. Той е недоизказана докрай мярка за света. Спечелил си славата на художник-анималист, на майстор — изобразител на безсловесните, и на мислител с интимно отношение към загадките на природата и на суровата ѝ красота, той ще привлича вниманието на не един изследовател. И все повече ще го определя като философ и одухотворител на онова, което е на прага на човешкото, кето диша със скрити инстинкти, с прастарата същина на живота.

Неговото очарование е в бунта на мисълта и в непосредното приближаване до извечната природа — жестока, сурова, прекрасно поетична. От природната праоснова са тръгнали дедите ни, за да се освободят от слепите ѝ сили. За да създадат цивилизованата среда. И за да се отрекат от нея, като търсят пак възвръщането към себе си — вече при играта на неживотинските, на сложните си човешки страсти. Всичко това са

въпроси, издълбоко поставени в творчеството на Емилиян Станев. Те влизат в книгите му с мъчението на личната му мисъл. Защото отговорът не е намерен. Не е ясно дали човекът става по-мъдър. Дали моралът на природното — като родово начало — не стои по-високо от морала на късния, цивилизования човек? Дали цивилизацията не е направила съзнателни жестокостта и злото. Ето първоелемента на дълбоката лична драма на мислителя Емилиян Станев, на „анималистичната" му философия, пронизала книгите „Сами" и „Вълчи нощи".

□ □ □

С „Делници и празници" Емилиян Станев се утвърди като майстор на провинциалната тема. Тази книга своеобразно продължава „Примамливи блясъци" вече в затворения домашен свят, всред мъките и неосъществените надежди, всред отчуждението. В разказите изплува тъмната душа на малкия човек от провинциалния градец, с дребни, егоистични интереси и мечти. Този малък човек загива в скуката и сивотата на еднакъв, потънал в застоя си живот. Драмата на монотонното му съществуване пулсира с дребни и дребнави конфликти. Тя е в мъката по щастието, в тежката мора по неосъществени копнежи. Тя сплита трагичното с комичното, възвишеното с жалкото и убогото. Това даже не е драма, защото липсват истински страсти, защото преобладава умореното желание, защото вместо воля има завист, болка и еснафска упоритост. С този тъжен свят се бори авторът. Могат да се приемат за естествени тези затъпяващи човека провинциални граници, тази пустота без дъх на морална свежест. Писателят е безкомпромисен критик. Той вижда контраста с девствената простота на природата, там, където може да се броди свободно, до насита — из нивите и полето.

Още в първите си книги Емилиян Станев ни респектира освен с пластичната поетичност на образите, но и с дълбоката им проблемност. Той и сега не гони външна поза, не е представителен „по стандарта" писател. Достатъчно е да се въвлечете в разговора с творбите му, за да почувствувате веднага възбудената сила на мисълта му. Изострените му сетива подсказват изтънчена възприемчивост към света. Среща ви личност неизчерпаема, със знания, всякога субективно оцветени, с възвишена мисъл, с точни преценки за духовно стойностното. Личност, дереща и бунтарска, която не може да се задържи при познатото, не може да се преповтаря. И ето промяната на Девети

септември го въвлече в нови съзерцания, помогна му да създаде и произведения, доста различни от онова, което бе открито в „Делници и празници“ или във „Вълчи нощи“.

Огромното дарование е винаги на път, то непрекъснато се саморазвива. То не се задържа при постигнатото, когато самият живот е движение. Голямото дарование притежава даже вродената способност да се самоизменя, да се насочва към новото, към неузнатото.

Социалните борби по време на Втората световна война, преживяното в битките с фашизма намериха своето въплъщение и у Станев — новелата „В тиха вечер“. Писателят разгада тайните на нова за него действителност. Той стана психолог сега на комунистическото съзнание, което изследва за пръв път. В разказа пак ни лъхва атмосферата на малкия провинциален градец със скуката си, с безволевите му оригинални хора, впрегнати в тъжен чиновнически ярем. Сега обаче има и друго — времето е изпълнено с напрежение, с борба и слага своя особен щемпел върху сюжета. Писателят изследва силен характер, възторжен във вярата си комунист, личност, човечно естествена, потискана от несполуката, твърда в убеждението и бояща се само от своята слабост, от несигурната си физическа издръжливост. Тази душевност е твърде сложна. Героят е не само рязък и мъжествен, ръководен от морала на революционера, той е и самокритичен. Той бичува себе си, склонен даже на временно отчаяние. Станев се докосва до нещо ново, трагично, героично-величаво едновременно. „Аристократичното“ в самосъзнанието на художника сега отстъпва и пред величавата сила, пред героизма. Писателят изведнъж преодолява довчерашния си светоглед, предишната си социална „едностранчивост“. В творчеството му навлиза народът, който се самопознава в своето страдание. От природата към народа — какъв път!

Настъпиха промени и в стила на писателя. Той е повече епичен, повече повествователен, изправен пред широките граници на историческите събития. Неговият стил сега отрича тяхната събитийност, фрагментарността на разказа. Човекът, за когото се разказва във „В тиха вечер“, е без име. Но съзнанието му е разпънато нашироко. В него изпъква минало и настояще, то е сложна проекция на личното и социалното, възпитавано от партийния колектив.

Заел нова поза на разказвач и изследовател, писателят си служи много повече отпреди с ретроспекцията. Той ту държи съзнанието на героя будно за ставащото, ту го следи как се

вслушва в себе си, как се отвежда чрез асоциациите при вече ставалото, при изживени мигове и преодолени стълкновения, оставили следи. Фактически „В тиха вечер“ е новела, в която потокът на съзнанието доминира над случката. Онова, което се извършва непосредно, е съпроводено и от сложен анализ. Преплитат се минали и сегашни състояния, сменят се времена, преминават едно в друго застигащи се, разкъсани фази на мисълта. Такава широка аналитичност Емилиян Станев показва за пръв път. Нека отбележим сложната многоплановост на контекста, изразена например с копнежа по свободата у затворения в околийското управление младеж. Този копнеж нахлува с образа на изгореното от сушата поле, с бледозелената ивица кукуруз, с изрязания на хоризонта силует на планината. Образи, които изпъват нервите, преминават през съзнанието като призив, извикват наслада и болка.

В „Крадецът на праскови“ тази сложна аналитичност се засилва. В новелата се сменят профилите на трима разказвачи. Разказа повежда собственикът на старото място, край което се е разиграла драмата. След това се появява учителят съсед, бил свидетел на станалото. Накрая разказът се води от обективен наблюдател, разказвач, поет и философ едновременно. Той проследява човешките съдби. Той разбира страданията на героите, обяснява тяхната лична драма. Тези фигуративни промени в стила създават чувството за достоверност на разказа. Въображението получава своята свобода, след като вече е удостоверена истинността на една обективна случка. Фигуративните стилови промени се отсичат ясно — в първата част протича своеобразното лирическо вдъхновение на младия човек. После се появява нов повествователен слог. Накрая разказът разширява епичните си граници, воден от „третото лице“ — обективния повествовател, който главно разкрива тайната на Елисавета, поверява ни жаждата ѝ за свобода, разказва нейното щастливо и трагично приключение. В тия три стилови фази е запазено единното звучене на сюжета.

В „Крадецът на праскови“ няма социален подвиг. Тук героиката е по-своеобразна. Тя е вече лична борба за свобода и щастие, тя е решително нежелание да се закотви животът всред тъжен свят, който умъртвява човешкото. „Крадецът на праскови“ е драма на голямата любов, разбита фатално. Тази любов изпъква на фона на социално-исторически събития: Първата световна война, болестите и страданията в града, вестите за бунтове на фронта. Наред с всичко това фон на любовната драма са моралът и вълненията на стария полковник, комен-

данта на града, в чийто дом-клетка пърха душата на Елисавета. Героична поза и нежна красота излъчват както фигурата, така и характерът на сръбския офицер. Той идва като зов на младостта за всеотдайната Елисавета. Той е огледало за нейната женска копнежност, надежда за борба с враждебността на дома затвор. Писателят навлиза в много сложен духовен живот. Издълбоко са изведени изживяванията на Елисавета, проследено е раздвояването на нейното „аз", разпъвано, от една страна, между дълга, казионната нравственост, гордостта, и, от друга, светлото чувство, порива на неудовлетворената женственост. Елисавета е егоистична и благородна. Тя е добродетелна въпреки падението си. Тя е оправдана от обществото Бовари. В новелата има силен апотеоз на лични чувства. Доминират поетичното настроение, тъжното и загадъчно самораскриване на автора и на героите. С всеки миг страстта на Елисавета нараства. Експлозивното чувство се усеща при външната сдържаност на младата жена. Тази страст е порочна и хумanna. В нея има нещо от чувството на вечната жена, от изначалната женска непроменливост. Писателят търси през историческото общочовешкото. Търси нещо от онова, което е постоянно като млечния път на небето над нас, постоянно като пролетното обновяване, което дава сила и ражда живот.

Станев е майстор вече на сложен психологически портрет. У полковника прозират нееднакви морални качества: кастова надменност, сприхавост, неуважение към другите. Полковникът презира всякаква сантименталност. Пред други засуква заканително мустаци, но се изнежва и се глези в присъствието на Елисавета. В простодушието си е смешен, неприличащ на себе си. В същност той е олицетворената жестока студенина, която преобладава в отношението на офицерството към народа. Този човек обаче е и патриот — той страда от загубите на фронта, от ограбването на страната, от опетнената честност на пагона.

Емилиян Станев изследва свят, недоопознат, изпълнен и с трагизъм, и с красота и героика, и с жестокост. Всред този свят погива Елисавета и с нея погиват поезията и любовта.

„С „В тиха вечер" авторът се задълбочава в народната история. Той следи събития, имащи конкретен исторически смисъл. И това бе голям напредък. Художникът сякаш подготвя себе си за своите философски анализи на народното ни битие, на обществото. Той не се ограничава вече в една текуща действителност, а дири духовни състояния на своеобразно и отминало време, облик на епоха, в която са въплътени черти от основния характер на народа.

□ □ □

Ловец и поет, художник, влюбен в българската природа, реалист и романтик спрямо родното, Емилиян Станев дълго вае малките си разкази и новели. Черти на новела има даже неговият не особено ярък роман „Когато скрежът се топи". Нещо хамсуновско се излъчва от общуването на самотника лесничей с копнежната зимна красота на планината.

И ето писателят изведнъж е грабнат от нещо ново. Неведнъж го увлича голямата линия на романа, сложната композиция на широкото епично платно. Сюжетът му се подсказва от напиращите промени в нашия живот. На последната страница на романа „Иван Кондарев" стоят, поставени от автора, началната дата 1 октомври 1950 г. и заключителната 1 май 1964 г. Израства постепенно в продължение на четиринадесет години нещо ново и грандиозно. Художникът артист се самопредизвиква на борба със сложната фабула, с дълбоката всеобхватност на епоса.

Когато пишеше „Иван Кондарев", литературните събития протичаха динамично. Не затихваше шумът около голямото платно „Тютюн" на Димитър Димов. Излезе първата книга от тетралогията на Димитър Талев „Железният светилник". Времето провокираше епичната дарба на немирния талант на Емилиян Станев. Майсторът на малки разкази за текущи събития се възвърна към спомените си, към натрупания от историята, но неизползуван огромен материал. Той напипваше сигурно формата на голямото и сложно в релефа си изображение. Осенен от инвенциите на живата си мисъл, писателят отглеждаше сюжета у себе си като зачатъка на нов живот. Той стана сега изобразител на социални борби, епик на едно историческо време, майстор на многоплановата композиция, тълкувател на човешкото чрез разнообразни характери, чрез художествена поетичност, подплатени с философска мисъл. Много разкази, виждани до пълната им подробност, много съзерцания на суровата и нежна красота на човека и животното останаха несъхранени на книга, за да се прелее творческата мощ на художника само в голямото платно.

В грандиозна битка със знанието и с незнанието си Станев търси сега своето единство с народа, с историята. Представял съм си много пъти избухването на неговите откровения, неговото духовно озарение и съм го разпитвал. Виждам го как се усмихва загадъчно зад очилата с бляскаво черните точки на очите си. Как замахва с ръка неочаквано и в жеста му има

изящна сила и увереност: „—Е-хе!“ Или пък седи, като че ли притиснат от мисълта си, и все потъва и потъва в себе си, подръпва от лулата, притихнал, развълнуван от някаква извънвременна тишина. При него след написването на нова глава най-добре съм усещал какво е вълнението на художника от собственото му дело. Каква е неспокойната радост на душата, измъчена и тържествуваща, неизчерпаема във вдъхновението си, намерила в сцената, която описва, своя свят, по-богат от реалния.

Емилиян Станев често си дава вид, че не чете и не зачита книжната мъдрост. Че не обича много книгите и книжниците. Че уважава само неколцина класици, между които Толстой и Достоевски, Вазов и Йовков. Но това негово внушение, отправяно към нас, събеседниците му, е лъжливо. Той усеща дълбочината и смисъла на историческото знание. Неговата мисъл непрекъснато работи, подтиквана от знанието. И той дири непрекъснато българското с многото му нееднакви изяви. Може би е любопитно да се отбележи, че докато писа най-българската си книга „Иван Кондарев“, у него престояха и мои томчета от Кант. Емилиян Станев, когото все провъзгласяваме за голям пластик, е от най-мислещите ни писатели. Той се вглежда и сега с остро око във формата на романа. Той потъва в нея, защото духовно е узрял за философското обобщаване на националния ни живот. Защото у него бе подготвен синтезът между личното и тайната на света, изречена исторически. Зазвучалият в душата му хор от спомени за малки драми в провинциалния градец му създаваше атмосферата, духа на изображението. Той се бореше да овладее недостъпното — събитията на провинциалното всекидневие, неговата затвореност и неговата политическа динамика, онова, което свързва текущото с безкрая, със земята ни, със страшното, героичното, историческото.

Емилиян Станев бе стигнал до открития за нашия български свят, далеч надминаващи доскорошните му представи. Той се вдълбочаваше и като малък титан създаваше от големи късове човешко битие своята богата епопея. Тя растеше и бавно, и бързо. Тя бе и сложна, и дисонантна, изпълнена и с величие, и с трагизъм. Тя носеше в себе си и реалността, и надземните идеи на философията. В нея бе здравата жилавина на реалната материя, на нашето установено и променливо битие.

Някога, при началото, когато разгръщах първите страници на романа, една натрапчива мисъл нежелано напираше у мене. Дали майсторът на краткия разказ, дали този тънък изобразител на „ефектния епизод“ ще овладее и голямата противор-

чива и единна форма на романа? Ще успее ли той, ограничилият се в разказа, да изгради сложна архитектоника, да създаде творба, разбита на глави и части, събрани около продължително траещи конфликти. Вълнуваше ме и друго: накъде ще ни поведе сега, към личните съдби на героите или към великата трагична и героична драма на епохата. Как ще обедини установения от него опит в изобразяването на провинцията с грандиозната музика на историята, зазвучала грозно, като глас на предопределението. Дали творбата му не ще се изчерпи с епизода, с фрагментарната сюжетност, без да достигне вътрешните дълбочини на големия епос. Четиринадесет години продължи битката. И реката на романа потече — широка, със завои, с изненадващата сложност на многото си панорами, мъдро оттичаща се към делтата. Романът зазвуча и с философската си проблематика, и с истините за така различната човешка природа, за социално-историческата ни многобитност. Сплетоха се личното — у различни съсловия — с народното и историческото. Срещаха се невзрачното провинциално градче с динамиката на общонационалното ни битие. Съмненията се разпиляха. Материята се бе подчинила на разума. Музиката за поетичното построение бе пронизала творбата и през провинциалността израсна философията на национално-историческото и на общочовешкото. Оставаше да се разбере и изтълкува това сложно, изпълнено с мъки и вдъхновение дело. Да се схванат разликите в традицията, жанровата особеност, онова, което е сега Емилиян Станев. Вещият майстор не бе направил несигурна стъпка. Недостатъците не засенят достойнствата. Едно здраво чувство за мярка, сложило своя отпечатък върху делото му, го доведе до голямата епичност, до романа епопея.

□ □ □

За Емилиян Станев би могло да се пише и спокойно, и лирично-възторжено, със суперлативи. Но ние предпочитаме избрания уравновесен тон, защото по-сигурно ще ни отведе до същината на едно вече значително дело. В романа отново изпъкват особените черти в личността на автора — интелигент, здраво свързан със сетивата си, с дарбата си на пластичен разказвач, склонен да анализира и да търси родовото в дълбочина.

В „Иван Кондарев" писателят е предимно в познатия му провинциален свят. Столицата само временно се мярка, за да допълни с още тонове богатия образ на епохата. Авторът познава до тънкости провинциалния бит — с домашните му форми,

със специфичната му конфликтна душевност. Познава и ограничеността, и извисената мисъл на полуинтелигентската трудова среда. И се увлича от свободната въздушна фантазия и от философските помисли на интелигенцията, грабната от идеи за историческо дело.

Емилиян Станев познава добре прастарата атавистична обич към селския труд, която държи хората към земята и ги свързва здраво с нея. През всичко родово, домашно и тясно лично си прокарва път историята. Човешкото е подчинено на историческото, получава нови нюанси от него.

Станев откри сложни отношения, дълбочини, твърде важни за нашето национално битие. И ги показа майсторски — чрез необикновеното богатство на човешки съдби, концентрирани около основния исторически конфликт чрез една изящна мощ на словото.

Българският народен характер е разнолик. Той е преминал и през различни стадии. Неговото проявление е ставало в големите исторически събития и той е бил един през април 1876 г., друг — в първите десетилетия след Освобождението, друг през септември 1923 г. В тази „последна" фаза го изследва писателят — време на героично въодушевление, на трагична жертвеност, на критическа национална самопрецепка. Авторът задържа в своето въображение променливото време с неговите ясни и чисти линии и го отразява като в голямо огледало. Огледалото се движи. Времето е драматично, то е в постоянно напрежение, то е стълкновения и грешки, любов и омраза, смесен панорамен изглед на трагично-величавото и на смешното и жалкото. За пръв път в българска епична творба са обхванати толкова различни идейни течения. Редуват се представители на силни и слаби страни на проядено от съмнения общество. Писателят следи различните течения чрез живите хора, чрез борбите и идеалите им — като анархисти, комунисти, профашисти. Битът на малкия градец се изпълва с идейни борби, протичат в него вихрите на политическите страсти.

Авторът запазва дистанцията, която му е необходима, за да бъде точен в психологическия рисунък. Той цени фактите, той е ласкав и зъл в оценките си, без да обрамчва повествованието с ненужни съждения. Обхваща действителността като бога на знанието, като еднакво възторжено и критично преценява и самомненията на ума, и грешките на страстта. Героите му са въплъщение на текущи и на изконни черти — от идейните полети на Кондарев до нравствените гърчове на Христакиев. Човекът застава пред писателя със своето истинско лице, с точ-

ната си характеристика, с основната си същина до най-интимното у него. Той като духовност е частица от класата си и от нацията. Затова и маята на живота в „Иван Кондарев“ кипи по-иначе, отколкото в произведения, в които се изследват само класовите структури на обществото. Анализът е по-сложен, колоритът при портретуването по-разнообразен, със свой исторически и битов цвят. Усещате този битов и исторически колорит още в първите страници. Ето срещата в село на Костадин Джупунов с анархиста. (Някому у нас или в чужбина би изглеждало чудно, че е имало анархисти в малко селце. Но в своето политическо брожение през онния години народът ни раждаше такива хора и това е едно от чудесата му.) Той, анархистът, е с черна блуза, препасана с шнур — кабалистичен знак на неговата обреченост. Неостриганата му коса напомня овче руно. Полегатите му рамене „хищно шаваха под тънката му сатенена рубашка, когато хвърляше заровете или местеше пуловете“. В това великолепно уточняване на движенията на раменете е и духовният образ на човека, паспортът на полулумпена герой, предизвикал ужас у полицията, тревога у близките си, възбуждение всред собствената среда от младежи.

Естет и магьосник на словото, Емилиян Станев рисува сигурно и пластично, с особена народностна отсянка образа. Той уцелва и същността, и видимите форми на характера, долавя истинското и в неговата противоречивост, и с неговото достойнство. Подробностите изникват като че леко, самоволно. Те идват с автоматизма на едно въображение, което овладява света в неговата пълнота. Когато рисува битовата атмосфера или възсъздава поезията на нравите, авторът е съвсем откъснат от сладникавата чувствителност. Той е мъдър, спокоен, точен — не обича нито тържествения дитирамб, нито опияняващата възторженост. Иска да знае дълбочината и не се увлича от течението, не го размекват спомените, скуката, суровостта или нежността на характера.

В книгата, изпълнена с атмосферата на една природна поетичност, с фино отсяване на битовите подробности, централно място заемат философско-историческите проблеми. Те са даже в личните връзки като интелектуални и емоционални стълкновения. Тези философско-исторически и политически борби „управляват“ събитията. Чрез тях се осезава колко сложен е бил нашият живот, каква светлина е излъчвал човекът и колко горест и злина е имало у него.

Емилиян Станев притежава свое философско разбиране за историческото ни битие. То, това битие, според него не е само

верига от събития, която може да обхване една хроника. То е сбор от нравствени конфликти, то е и сурово изпитание на личността. То е едновременно месианско величие, борба с низкото, духовно рушене и духовно съзидание. Миналото и когато изглежда сладостен спомен, е една завещана, незавършена драма. То е брожение, търсене на свобода на мисълта, почувствувана радост от откривателството на голямата, водеща идея, разочарование от неосъщественото. Така то носи в себе си националната ни драма, пълно е с тъмни решения и с лична гибел. И през всичко това преминава класово-историческото, което писателят се е постарал да концентрира в романа.

Събитията са премислени с хиляди подробности, за да се извлече богатството на живота. Протичащото е разнообразно, поглъща в себе си трайното, то оживява с някаква прастара истина за рода ни. Авторът ни държи в пъстротата на реалността и след това я обрамчва с историчност. Той е всред богатството на личното и преходното, които, сплетени в сложен възел, създават своя взаимен богат подтекст.

□ □ □

Героите на романа като изразители на различна национална и лична позиция са противопоставени лъчевидно: Иван Кондарев срещу Костадин Джупунов, Иван Кондарев срещу Христакиев, Иван Кондарев срещу Христина и т. н. Те се сблъскват — съзнателно или несъзнателно. Те се проверяват взаимно като темперамент, характер, идеология, без писателят преднамерено да усилва грунда на политическата боя. Всеки от тези герои идва със своя мисъл за света и е различен от другите като Карамазовците на Достоевски. Иван Кондарев е мисълта, която бърза, търси извора на истината. Измъчват го подозрения за пътя, който е поела партията, за старата школа и за новите искания на живота. Интелигент, израсъл в сиромашия, без здрав материален корен, той постоянно е зает да урежда личното си битие. И това го прави трезв и суров. Разпилял наивните си патриотарски илюзии по фронтовете, той е металически силен и понякога прекалено сух. (Тази духовна сухота понижава на места силата на образа.) Демонът на пробудения разум побеждава у него традиционната партийна любов към тезата, увлечението към отвлечената мъдрост. Нещо ненужно гасне у него, за да отстъпи място на нова остра и предупреждаваща историята истина. От що се бои Кондарев? От тезата. И още: от болезненото самолюбие на старите, от тяхната самоувереност. Мислите опустошават душата му. Той е разпъван от

противоречията като Фауст, а негов Мефистофел иска да бъде съдията Христакиев. Кондарев тежко изживява своето предопределение; той не остава чужд на хората, чужд на обикновеното, уж „еснафско", в същност човешко щастие. Мъката му прераства във вътрешно удовлетворение — защото той служи и така, чрез отчуждението си, на своята цел. Това блаженство на мъченичеството е строго сдържано. В него е типичната нравственост на революционера от 23-а година и през времето по-късно. Когато виждаме ранения Кондарев, току-що излязъл от ареста, загубил безвъзвратно Христина, узнаваме вече човека, преживял една фаза от своя живот — умъдрял, решен на нов, значително по-тежък двубой. Нека всичко върви по своя път, а той по своя — по пътя на великото дело, към външно неприветливата „пустота" на борбата. Въображението му тръпне сладостно от предполагаемото самоотричане. Мисълта, че нещо чезне в живота му, подсилва любовта му към революцията. Така във философията на този външно сух човек има скрито нравствено превъзходство. Той е частица от народното светосъзерцание, оформящо се в движение, в борба. Образът на Кондарев се доуплътнява като личност чрез интимното му битие — връзката с Дуся, привързаността му към хора от народа като Саната.

Все пак у Кондарев не доминира единство с народа, а преобладава тревогата на разума, която го прави и сприхав, и непримирим. Той е като як корен, сплетен от противоречия — злоба и благородство, нравствена красота и утвърдила се земна воля. Малко повече „психологическа топлота" и неговата личност би затрептяла по-ярко — като характерен образ на епохата, като предзнаменование за решителен прелом в историята на партията и на народа.

Обкръжението на Кондарев от комунисти го изтласква напред: Янков, Корфонозов. Мислите на Янков и Кондарев се сблъскват като рапирите на врагове — неговата философия е отрицание на еснафската патина, лепната трайно на социализма от хора като Янков. Корфонозов е по-близо до него с предпочитанието на практическото дело в борбата. Но той, добре профилиран като характер на бивш офицер, не е така сложна личност, едва набира височина, заживял с прости практически сметки.

Силата на романа е тъкмо в задълбочените човешки характери, от които изниква представата за национална гносеология, за национална логика на събитията. Трайно и дълбоко познание за българска душевност носят хората от дома на Джупу-

нови и особено Костадин Джупунов. Той като собственик и като човек, пренаситен с жизненост, е отрицание на Иван Кондарев. Тук няма технически изработен прием за сблъскване на един характер с друг. Това е самото дълбоко противоречиво българско течение на живота. Романът започва с пътуването из полето и под планината на Костадин и завършва със смъртта на Иван. Началото и краят се обединяват в епическото българско единство на сюжета. Макар че книгата е толкова широка, претоварена с лица, тя е организирана около идеята мир и война, спокоен, традиционен, вековен живот и разгърнала се трагично класова битка. Този грандиозен план се завъртва около оста на двете полярни сили — без вик и без поза. Костадин и Иван са две противостоящи начала. Единият е мисълта, другият е прякото, непосредно-„природното“ световъзприемане. Характерно е, че изобилните пейзажи на романа са свързани с преживяванията на Костадин. Когато сме с него, земята показва своето лице, диша и живее, носи тъмната си материална тайна. Носи ни свежестта и обилието си. Тя като че ли става и средство за създаване образа на този човек. Когато е в града, Костадин излъчва надменност, характерна за сприхави хора, които мъчно се спогаждат. Но духът му се успокоява и става друг всред зелените талази на нивите, под резедата на планинския лес, при веселите пояси на слънчогледа, при упоителния мирис на земята. Всичко това е негово, трудово-човешко и природно-земно. Нищо Костадин не обича повече от физическия труд, той се забравя в труда на земеделеца. И тези изживявания предопределят неговото цялостно световиждане. Грабва го природното лоно, ласкае го и го утешава. В планината той изоставя даже Христина, бъдещата си жена, помамен от природата и от вика на ловната си страст. Той е част от цялостното живо единство на природата, част е от оня материален свят, с който се отчуждава от хората, от града, от жаждата за пари, овладяла душата на брата му, търговец. Простата му философия е свързана с труда и с осезаването на земята като всегдашен извор на здрави чувства. Проникнат е от суровостта на българския морал. Интелектуалният му свят, значително стеснен, му позволява неговите земни и точни интереси да се концентрират около имотите на полето и труда, там, където са радостите от опънатата мишца и от силния жест, около здравата любов към Христина. Нещо просто и целесъобразно движи този духовен механизъм, изработван от вековни навици. По социални тежнения той е упорит консерватор, но носи и някакъв протест срещу безделниците на града, управляващи

живота от канцеларииите. Не се вълнува от политическите проблеми, остава хладен към внушения, които насочват мисълта му към политиката. В душата му напират здравите добродетели на човека, излязъл от онази проста среда, която следва естествените повели на живота.

Вникването в структурните, духовни противоречия у Костадин, от една страна, трудово плодоносното, от друга страна, тъмно инстинктивното е голямо постижение за художника. Сложната многоединност у героя продължава да се усеща през цялата книга. Стихийното влечение към труда прераства в някакво упойващо, вакханическо възхищение от природата. Костадин разтваря леко и непосредно душата си за красотата ѝ, както са правили това езичниците. Той е чист от пороци, нещо хубаво и здраво човешко се запазва у него и излъчва онова прелестно дихание на живот и сила, което ни държи с обаянието си от началото. Костадин Джупунов изповядва себе си не чрез размисъл и в дневници, а непосредно, в дело. Твърде ограничен е, когато се застъпва като поддръжник на реда и гледа с ненавист анархистите, недоволниците, разрушителите на държавата. Твърде ведър е, с прастари инстинкти, идващи от дълбочината на рода, от сливането му с природата, когато показва своята „друга", втора натура.

Чрез съпоставянето на Иван Кондарев и Костадин Джупунов се сблъскват освен два характера, но и два различни морални свята. Двата несходни характера са и две философски тези: едната, определена от социално-политическото и текущото — Кондарев, другата — от изконно природното и родовото — Костадин. В улавянето на нарушеното равновесие изпъква силата на художника. Тя е освен в красивите слова, в съзерцанието на вещественото и сетивното, в стилистичните постижения, тя е и в проблемността — в разгръщането на мисълта, в задълбочаването всред онова, което носи дълбока истина, сложно развитие, план на противоречиво, народно и интимно човешко битие. Ако душата на Кондарев е обгорена от пламенния трепет на идеала, ако той е положителен герой на епохата, у когото господствува рефлексията над емоцията, то Костадин Джупунов е друго начало. Той изпълнява някакъв непосредствен дълг пред живота, вълнува ни с други човешки черти: близостта си до природата, радостта си от труда. Той е прастар езичник и отрицател на цивилизацията като езичник. Докато Иван е интелигент, който поглъща мисловно света, то Костадин е някакво вековно сетивно битие, в което светът се опипва непосредно. Твърде изострена е разликата в техните натури, в техните све-

тосъзерцания, в нееднаквото им отношение към природата. Иван Кондарев почти няма чисти и свежи усети за природата. Той минава покрай нея. Тя не пробужда неговата душевност, както правят това книгите или идеите. Там, в книгите и идеите, е царството му. Там той ще направи и своя подвиг.

Инстинктът на художника и интелектът на писателя са действували в един впряг, за да открият тази огромна и оригинална разлика — тя се е отразила и върху общото разпределение на материала. Писателят рисува природни картини и показва майсторството си като пейзажист, когато изобразява главно света на Костадин. Тогава пред нас се разкрива чудесната панорама, зазвучава мелодията на едно скрито преклонение пред природата, разгръща се чудната приказка за красотата ѝ — полето, сребърните мрежи на дъжда, приведените далечни гори, гърмът на светкавиците, плясъкът на водния прах. С тези описания, вълнуващи и меки, акварелно сочни, идва трогателната и чиста поетична любов на писателя към земята ни. Природните картини и сетивните изживявания всред тях — ето ключа към душата и на Костадин. Напротив, и когато несдържано обрисува природни картини, свързани с Иван Кондарев, авторът ни води към него предимно чрез другото — историческото, означеното от времето и епохата. Около Кондарев израства образът на домашната обстановка, появява се вътрешният монолог (дневникът на Иван), изпъква прекомерен анализ на състояния, който ни води към идейно-интелектуалната драма. Така се открояват различията и във виждането на двата характера, и в двете художествени структури при изобразяването им.

Двете начала в изображението са варианти на една обща теза относно основното — борбата между двете философски схващания за света. Противят два изпита пред човешката съвест за стойностите на човешкото: като инстинкт — Костадин, и като разум — Иван. И тук сложността на художественото изображение не се побира в канон. Консервативният Костадин с нещо ни е симпатичен, прогресивният Иван с нещо ни е антипатичен. Интелектуалното има и своя отрицателна страна: то изсушава личността. И друго: Иван Кондарев не е напълно подвластен на своя автор. Онази прозрачна точност и свобода, с която са обрисувани Костадин и домът му, тук отсъствуват. Сякаш самият автор се измъчва от търсене на вътрешна мащабност и сигурност на героя. Ръководен от принципа, че човекът е движение на противоречия, лош и добър едновременно, бяло и черно зърно едновременно, на основата на социалното

ни битие, разбира се, авторът е сполучил при Костадин и не е осъществил напълно замисъла си при Иван. Царството на рефлексията е трудно достъпно и в него изчезва понякога и прякото богатство на света. Такъв е трудният път на автора при неговото самоосъществяване като романист. Такава е сложната диалектика и на противоречията в нашето битие, на борбата между доброто и злото в народностната ни характерология.

Възникват основателно съмненията: „Не е ли „принизен" Кондарев, не е ли „извисен" Джупуна?" Все пак нека не избързваме. В основата на книгата стои една обективна идея за историческото развитие на класово-националното ни битие, за вековни ценности в него, за силни и слаби страни на двата характера. И двамата са трагични образи: единият с консервативността си, с неосъщественото си битие, другият с нравствеността си, с неизмеримата си мечта на реалист, отправил жадно поглед към бъдещето. Различна трагичност. И двамата са критично осветлени от създателя си — величието на Иван, земната сила на Костадин, поставени все на национална основа. Стълкновението между тях е дълбоко — то е мировъзренческо. То не е само в текущ политически план или даже и исторически, сюжетно събитиен план. Това е различно изобразената от народа ни психика, вътрешно подтиквана и непримирима.

□ □ □

Романът ни мами към дълбочините на историческото ни битие и с една друга конфликтност. Конфликтност също с философски подтекст — борбата между революционера Кондарев и революционера, профашиста и сибарита Христакиев. В същност Емилиян Станев е подирил в конкретната гражданска драма — Септемврийското въстание, някакъв дълбок и изначален национален спор. Спор между люде на напредъка. Спор, разкъсвал единството на нацията. Христакиев и Кондарев различно мечтаят за величието на България. Така различно, както е било това и в миналото, когато преди и след Освобождението са спорили революционери и консерватори. Но тези спорове са наситени сега със съвсем нови идеи, идеите на текущия век. Двамата различно разбират достойнството на човека, те не са съгласни в нищо помежду си освен в едно — че политическата идея е придобила значението на жалон за човека. Те, както Иван и Костадин, се различават по нещо трайно и основно. Христакиев е човек на възвишени удоволствия, сибарит, упоен

от музиката, от красотата. Той е вкусил от отровата на естетичното. Христакиев е издънка на род, който е притежавал всичко, затова е изтънчен духовно, подхранен е всред изящното, сигурен е в душевното си спокойствие. Деен е главно в една посока — борбата между онова, което подхранва основата на неговото съществуване и на рода му — противостоящата класова и историческа сила. Като психологически тип, като философска мисъл той се отличава от Кондарев, както издънките на българското чорбаджийство от Ботев, да, между двамата бурно зазвучава — при нови условия и с нови идеи — почти вековният национален спор за България, за нейното бъдеще и за нейното спасение. Равнището на този спор е така високо, че то бележи оная степен на духовност, до която е стигнала страната ни. В отделните моменти на този спор се вижда цялото мисловно могъщество и на Емилиян Станев. Прозира способността му да се изкачи на хребета и оттам да обхване грандиозната духовна гледка. Той и съзнателно се е насочил към дълбокото национално противоречие и по инстинкт, с усета на дълбок художник е попаднал в него. Както и да гадаем, важното е това, което е пред нас, което е намерено. Авторът е надникнал проницателно в прозата на буржоазния свят. Той ни разкрива неговия груб практицизъм. Съдебният следовател Христакиев седи над тази проза. Той е представител на мисловната сила на класата. Един йезуит, един „философ", който разсъждава хладно и пресметливо за основните социални конфликти на времето, човек, чиято душа става естествена почва за вече зараждащата се българска философия на фашизма. И ето този последен син, този изтърсак на стародавното чорбаджийство търси опоненти дори у ония, които трябва да му съчувстват. Такъв временен негов опонент е професор Рогев — с цялата си банална наивност. Методично и безпощадно Христакиев преследва своите цели. Той е опиянен от своята горестна мечта за национално величие и за духовна романтика. Той дири и съюзници. И вижда силата на Кондарев. Затова така дълго го щади. Играе си с него, както си играе и с парадоксите на мисълта си. Той е следовател не на криминални дела, а на човешки съвести. Той дири онова, което се крие зад нравствената поза. Готов е на съюз с Кондарев — стига да се откаже от своята трагична и безполезна според него мечта.

Темата на криминално-следствения роман от руската литература (Достоевски) преминава и другаде. Минава и у нас. У Емилиян Станев тя получава свое, българско звучене. Попроницателен от своите роднини по класа, Христакиев се из-

лъгва в Иван. В собствената си среда той стои високо, гъй като излиза от тесния си кръг и прониква в по-далечното. Но Иван е друго, друга субстанция, друга мая, която Христакиев, уви, още не може да разбере какво ще бъде за историята. Кондарев не е комичният представител на буржоазната интелигенция проф. Рогев, с когото префинениият провинциален юрист си играе. Христакиев твърдо противостои на Рогев, на неговата помпозност. Той е отрицание на речите му за големи дела и на страхливата му, мъничка, вечно подозрителна, жалка и суетна душа. Христакиев знае да презира такива недоносчета на времето. Ала неговият истински опонент, неговият „камен претковения" е Кондарев. Как да се върне в стадото „окаяният интелигент", у когото той вижда нещо родствено — силата на един фантаст на идеята? И ето го в ролята на Мефистофел изкусител. Ето го готов да използува вековния опит на класата си. Тя е заплашвала враговете, примамвала ги е, отравяла ги е с милости и подаяния. Кондарев обаче е човек на силата. Той е като камък, събрал в твърдостта си освен омразата още и някаква досада, извиквана постоянно от срещите с Христакиев. И конфликтът, спорът Фауст — Мефистофел, национално-историческата драма нямат друго решение освен „победата" на Христакиев с разстрелването на Кондарев във финалната глава — и победата на Кондарев със сигурния вече поглед в бъдещето, със съзнанието, осенено от промисъла как да дойде това бъдеще.

Христакиев, следователят на духовни, на нравствени тайни, философът и естетът е напълно български образ. Той е сложен и вътрешно богат — не е случайна склонността му да изучава и нравственото падение, и нравствената героика у човека. Не е безпочвена способността му да се радва на падението с карамазовска наслада, да бъде жесток съдник и на близките си, тъй като познава грешките им и презира слабостите им. Човек, готвещ се да бъде сила, действуващо лице в настъпващите събития, неумолим с демоничната злоба на класово обречените.

В своя ницшеански свят следователят има една утеха, едно успокоение — благоуханието на музиката. Тя го отвежда в друг свят. Тя го настройва философски. Тя изпълва с горчивина копнежа му. Той се бои да не се изцапа от обикновената, делничната буржоазност. В неговите музикални изпълнения възкръсват някакви далечни емоции, феодално-аристократически мечти, тънки и фини изживявания, презрение към тълпата, към калните селяни, към вмирисаната бедност, към въшливите

комунисти. Принципът човекът е добър и лош, бяло и черно зърно е запазен и тук — при богатата социална характеристика на героя. Нашата интелигенция в своето духовно развитие бе преминала вече през декаданса, през Ширнеровите и ницшеански идеи, за да стигне до характери като Христакиев, чиято религия е музиката, който и еротичните си изживявания свързва с музика.

□ □ □

Романът на Станев е твърде пъстър като битова и идейна панорама на времето, през което са покълнвали като гъби различни течения. Разнообразни са и хората, личности с нееднаква съдба. В отделни моменти всеки от тях е „душата" на времето — у всекиго се усеща нещо от историческия живот, изявен като личен живот. Така е и с Анастаси Сиров, и със склонния към декадентство гимназист Рачиков. Те също са заквасени от маята на времето и усещат у себе си неговите все разширяващи се граници. Особено любопитство предизвиква Рачиков като автобиографичен образ. Той ни помага да разберем някои черти и от личността на писателя — от артистичната му нехайност, от неговото весело и свободно-безразлично отношение към практично-житейското (училището например), от неговата ранна склонност към размисъл — дълбока, философска, скрита зад повърхността на артистичното изживяване, както и неговата особена честност. Но Кольо Рачиков е и индивидуалност в общата гама на творбата. Той е пожертвователно етичен, готов да запази Анастаси Сиров, като открива себе си за опасен удар. Така Рачиков е и не е авторът — той е във времето герой на романа, мечтател и полудекадент, излязъл от бедната, от сиромашката среда на народа. Той е почти като всички наши декаденти от 20-те години и преди това — отрицатели на установеното, бунтари под флага на непознатото и неизпитаното, образцови чада на българското любопитство и на българската неутоленост, хора на духовни странствувания някъде из света на мечтата.

Един епизод, някаква реплика, една поза вече носят и някаква представа за идейната пъстрота на времето. С точен обектив е уловен образът на малкия, легнал под планината градец, раздрусан от конфликтите на планетата, от страстите на времето, арена на духовна и материална борба. Богатството на характери нараства с женски образи — Христина и Райна, два различни типа, търсещи щастие; с образа на скъперника

сибарит д-р Янакиев, на умния бъчвар, на старата Джупунка, на поручик Балчев, на Саната. През всичко това звучи музиката на историята.

Незрим герой на романа е особената провинциална атмосфера. Тя действува при всичко благородно или болезнено, тя има свое „аз". Чувствуваме я при дребните клюки, които се носят във въздуха, и при голямото политическо нажежаване на споровете. Тя е в битовите сцени и в стълкновението на нрави — по-пуритански и по-строги в бездушно студената къща на Хаджидраганови, по-„отпуснати", по-демократични в домовете на еснафите и работниците (бъчваря). Атмосферата на провинциалния живот пулсира в незабележимите подробности на епохата. За своето писмо до госпожица Зоя, написано с едър почерк („едрият почерк издава благородство"), Кольо Рачиков разсъждава: „Нека види, че страдам и крия голяма тайна" — и пише в духа на някакъв закъснял сантименталн сецесион: „Красотата и любовта са единствената утеха за всички божи твари под слънцето, а духът и съзнанието са най-голямата радост." Или: „Душата е човекът, а духът е неговата добра чест, която го свързва с останалите хора, с цялото човечество и с бога." Неясно, пълно със загадки и с горчиви съмнения. Сентенции, в които се сблъскват старо чувство и нови мрачни събития. Контрасти между новото време и предвоенното, спокойното и поетично време. Или друг характерен епизод. Пристигат братя Стоенчеви — опитни комарджии, които с лекота вкарват в мрежата си Никола Хаджидраганов, като го подвеждат, че ще правят заедно фалшиви пари — и го обират. Специфичен, комично-трагичен колорит на епохата, и то показан на фона на заможния, на традиционно-чорбаджийския дом на Хаджидраганови.

Всичко това разкрива характери и събития изчезнали, подробности на времето, каквито не познава днешният човек. И всичко е пронизано с художествената мъдрост на разказвача. Нека припомним пак характерен момент, когато изпращеният, обдимен от барут, вътрешно настръхнал Костадин Джупунов се втурва във военния клуб, за да измъкне оттам жена си, галена от похотливите погледи на офицерите тиловаци. Гневът му утихва от нещо неочаквано за него — новината за детето, което ще имат. Интимно човешкото изплува и там, където непрекъснато кипи борбата, където избухват остри лични и класови конфликти, за да даде тон на отношенията:

Сложен, пъстър свят се движи между преплетените позиции на двата лагера. Открояват се разлики нравствени, разлики в

практическото използуване на живота, в личните интереси. Авторът, като следва хрониката на времето, знае тайните на „цветната младост", домашния свят на еснафа, следвоенната еволюция на нашата мисловност. Така стават дълбоки и неизмерими пространствените и временните отношения в романа. Те не са само в събитията, а и в душевността на хората. Те са и в размера на егоизма, на срама, на ужаса от падението, на надеждата, на всичко онова, което отделя психически раздвижените следвоенни години от покоя и консервативността на предходното време. Пространствеността е психологическа. Времето е не само събитийно — то носи и философски разлики — във възприемането на света, преоценка на ценностите.

□ □ □

Като голям наш художник Емилиян Станев е в традицията на българския епос: Вазов, Йовков. След това в новосъздаваната традиция: Димитър Талев, Димитър Димов. Той провъзгласява българското светоусещане, преминаващо през века на героите му. Твърде неповторим в тълкуването на историческото ни битие — въстанието от 1923 г., — той създаде ново, оригинално петно в цялата ни белетристика.

Още от първите глави на романа изпъква неговата изобразителна оригиналност, мощта на едно пластично въображение. Зазвучава неговата, Станевата симфония на багри: акварелната прозрачност на планината, убитите вечерни тонове на пейзажа край града. И по-нататък: утрини, различни часове на деня, вечери, които излъчват примамливо очарование. Пренесъл се в света на светлините и сенките, авторът прониква в глъбинната красота на природното. Знае и спокойствието му, и хубостта на бурната му променливост. Емилиян Станев рисува вещо и подробно стъгди, въвежда ни в салони, задимени от низки страсти, и ни пречиства с виното на природните си картини. Вече неведнъж справедливо го нарекохме поет езичник. Всред българската природа той е изградил своя неосквернен от догми, радостен за свежи молитви олтар. Бих казал — олтар и на „нечестивия". Негов езически бог са сетивата му — на тях се моли, на тях вярва само — на очите, на слуха си, жадни да се насищат с хубости. Това силно лично светосъзерцание прераства и във формите на неговите произведения. То се усеща в противопоставянето на история и природа, в противопоставянето на частния бит с универсалното битие. Пред огромната тайна на противоречията той е сдържан. Покорява го и

му пречи да бъде бъбрив едно дълбоко смирение пред вековната загадка на света. Защото в изкуството лъжа няма, както и в природата. Изкуството, колкото и да е недостоверно, изключва лъжата.

Когато пише за природата, неговите синтактични конструкции не са изпълнени с вълнения, с възклицания, с преднамерена лирическа окраска. Той, освен че я съзерцава цялостно, непосредно, но уважава и себе си и затуй избягва високопарни прилагателни и хиперболи. Някак си е строг пред темата природа и общество, както е строг и пред проблемността на националното ни битие. Но въображението му е с неизмерими възможности. Чрез него слушаме говора на природата, докосваме живата ѝ плът, усещаме диханието ѝ, вътрешното ѝ движение. Той е всезнаещ бог и можете от него да разберете и какво не казва пряко природната картина, какво само подсказват влажната и спокойна вечер, упоителните талази на вятъра. От своите сетивни възприятия той извежда универсалното и затова и в най-достоверната подробност ни изненадва с нещо неочаквано. Той е изумително богат в подробностите. Пише изумително точно, че есенното спокойствие на планината е „мраморно", че оттенъците на вечерта, която тръпне в мирова самонаслада, са сиви и виолетови. Че гората се е стаила „с мълчанието на атлазено зелените мъхове", които като чудовища искат да ви досегнат. Че „бистри и прозрачно светли" са капките по къпините, намокрени от росата. Писателят е все различен и различен в този свят, наситен с цветове, с миризми на непознати растения и треви, със звуци. Вие сте всред непознатото, след като всичко ви е близко и познато. Такава е измамата, с която ни възхищава авторът, своеобразен пантеист като повечето от големите певци на природата. След силните възприятия на окото му идват и тези на обонянието. И то е поземно от звука. Писателят мери даже времето с него: „Въздухът го опияняваше и той си казваше, че гората мирише така мощно, защото земята отдавна е *изминала половината от своя нощен път*."

Философ и поет, склонен да бъде социолог на народа си, Емилиян Станев задържа в паметта си безбройни сетивни впечатления. И леко ги превръща в думи, свободно ги лее като магьосник на словото. Той опипва мислите си и ги вижда, той ги изсвирва или ги усеща със земния им мирис. В образа те стават дотолкова сетивни, сякаш не са мисли, а говор на земята, ромон на вода, лъх на въздух, лъх на пънове, на гори. Евтина игра на възторг от природата у него няма — тази игра е

отстранена от строгата точност на разумните му сетива, защото неговите сетива са и „разсъдъчни", и мъдри, както и мисълта му.

□ □ □

Романът „Иван Кондарев" ни напомня типичната белетристична форма на романа от XIX в. И отрича близостта с нея. Авторът се е отдалечил от познатите форми, тъй като не ги повтаря, а ги освежава и обновява. Неговата оригиналност е в изображението на събитията, в протичането на съзнанието, в идейноетичното профилиране на характерите. В него няма измислена преднамерена събитийност, няма сложни арабески на фабулата, той следи спокойно оригиналното течение на живота.

Романът със строежа си създава и свой художествен автоматизъм. Композицията израства из условията, из живота и се излива свободно, без изкуственост и без предпоставки. Такава композиция се подсказва от руската проза през XIX в. (Толстой). Но потокът на съзнанието, похватите на модерната, кинематографична техника се появяват тук-там, за да ни подскажат вече, че авторът е в XX в. Става дума за бързото протичане на лентата при някои масови сцени, при моментни сблъсъци на героите, при някои събития-метафори. Емилиян Станев използува и недолюбва тази техника. В романа му всяка глава има свой сюжет, грижливо разработен. Отделната глава е освен звено във веригата събития, но и съвсем самостойна форма-отражение. Колко грижливо са изписани някои от тези глави: срещата на Костадин с Христина на лозето, изживяванията на Христакиев на вилата му, нощните часове на Иван Кондарев. Психологическите състояния даже противостоят на бързината на разказа — те искат свое пространство. И романът забавя движението си, за да се задълбочи. Тук именно е приликата му с романа на XIX в. Нека припомним думите на Шопенхауер, че романът стои толкова по-високо, колкото повече вътрешен и по-малко външен живот изобразява.

Но за разлика от романа на XIX в. Емилиян Станев умее да не задържа частното, да не създава складове от мебели, интериор и природни картини сами за себе си. Той е в XX в. с почувствуваната вече бързина на измененията и в духовните взаимоотношения. Вътрешните противоречия се разрешават непрекъснато и ние се увличаме от сладостта на интригата, разгърната без търсен ефект, без нарочно „сгорещени" или „заледени" сцени. Анализът на изживяванията чрез модерните форми на вътрешния монолог изпъква повече във втората половина

на романа — като че ли настъпва някаква лека, неусетна промяна сега при изобразяването на Корфонозов, на Кондарев. Както богът на Спиноза е в природата, тъй и авторът е в своето творение. Той му позволява да се развива, да се движи, да изменя леко формите си, като напипва съвременното, бързината на кинолентата, задържаното време на богатия психологически роман.

Може да се отбележи, че на места претрупаността в подробностите забавя фабулата. Такова е например предългото описание на сблъскването пред военния клуб, което утежнява повествованието. То създава впечатлението за стил, който „копира" живота в неговите детайли, а не овладява значимото му съдържание. В него по израза на Шкловски сюжетът не „израства" от своето място. Но да си припомним и контрапункта, онези например великолепно описани сцени на сраженията в романа.

Националният колорит на творбата се засилва от езика. Речта е спокойна — без да е приглушена. Тя е богата откъм багри — без да крещи с обилието им. Тя е еднакво гъвкава, точна и силна и при психологическия рисунък — на драматични или лирически състояния, — и при пластичните картини. С „Иван Кондарев", както и с предишните си творби, Емилиян Станев развива своето художествено слово, а не се преповтаря. Той е същият и вече е друг — за разлика от авторите, които, стъпили на един терен завинаги, не се отместват вече от него.

Укрепнало майсторство проличава при портретуването. Разните бои в портрета са всякога живи. Зад външните черти и поведение се разкрива единство на характер и биография. Похватите на автора са различни, често се смесват физически и духовни, положителни и отрицателни черти, които подсказват извътре човека. Ето как е представен Хатипов, околийският началник: „Личеше, че някога е бил хубав човек, по сбабеното му лице и сега се долавяше някаква миловидност. Високото му чело беше изнесено малко напред като на дебърски македонец. Но от движенията на околийския началник, от говора и особено от смеха му човек получаваше неприятно впечатление, лъхаше проклетия и опърничавост." Сложната биография на тоя неудачник, станал временно околийски началник през дружбашкия режим, изплува иззад портрета му. Тя навява някаква тъга — един свършен живот, който се поддържа да бъде „нещичко". На места не веществените черти на човека, а различните му жизнени отношения създават духовния му образ. „В гимназията Кольо се учеше средно, не му вървеше

математиката (той намираше, че тя ограничава свободата на мисълта, и я презираше). Но по хуманитарните науки беше добър, макар че рядко учеше. Той ходеше в гимназията без учебници, с някоя книжка в джоба, превърната на мекица от постоянно четене, ненавиждаше всяка униформа и всеки „трафарет", а на омачканата си фуражка носеше такъв герб, какъвто не можеше да се намери в никоя гимназия. През време на занятия в клас скучаеше, през свободното си време свиреше на цигулка, рисуваше или се опитваше „да пише", а през ваканцията се обявяваше свободен гражданин, не зачитайки никакъв училищен ред." Тук човешката характеристика е предимно емоционално-психологическа, маркирана при това само с външни белези: фуражка, учебници.

Портретът на Борис III, внесен малко епизодично в романа, запазва историческата си свежест и колоритност чрез наводняване на картината с противоречия. Той, Борис, се усмихва „мило и приятно", сякаш иска „да подкупи", но усмивката засилва „лисичия израз" на лицето. Сивозелените очи, „необикновено прозрачни", затварят вътре в себе си едно равнодушно и студено сияние. Виждате в тях „немската раса", присадена и приспособена вече към дворцовия климат у нас. В същност в тоя случай, както при обрисуването на Хатипов и Кольо Рачиков, авторът се е ръководил не от една схема, от щампата на портретуването, а от конкретната си задача и от реалността. Във всички тези различни прийоми усещате изкуството на големия майстор живописец, съсредоточил в образа един завършен човешки мир. Като запазва самобитността си, индивидуалния си подход, той се придържа о принципа на голямата реалистично-психологическа школа.

Сполучливо са използувани „репликите", отправени срещу хората и срещу техния морал от страна на природата. Тук традицията е лична и дълбока — тя идва от предишното творчество на писателя. Припомнете си, че в неговите разкази за животните природното битие се съпротивява със своята правда на човешкия ред. В това битие има проблясъци на чиста истина, на свобода и на вековна мъдрост. Животното не е съкрушено от пороци, то е като детето и така с чистотата си става мярка за света. В страниците, описващи завръщането на д-р Янакиев у дома му преди убийството, се разказва как героят усеща живота на нощта, как възприема звездната светлина, която се отразява в късовете стъкла и парчетата от стомни, разхвърляни по улицата, как усеща мириса на коприва и среща запътената по свои нощни дела жаба. Тези образи се запазват

в съзнанието му и по-късно, когато лежи ранен, когато едва поддържа връзката с живота и вече разбира онова страшно, което настъпва с угасването на сетивата. Природният образ се явява като отрицание от природата на нечистото битие на човека. Това е критична „реплика“ на природата, отправена спрямо човека и обществото. Любопитно е да припомним и силната реакция на Христина по време на лова. Тя загубва самочувствие в гората, грабната от страхотната тишина, смазана от неудобството при преминаването, потисната от величието на нещо могъщо и затворено в себе си, което плаши слабия градски човек.

Понякога контрастите между универсалното битие и човека с неговата аморалност идват и чрез изобразяване на градския интериор. Колко провокиращ смисъл е заключен в образа на ония неща, които съпътстват нощното излизане на Христакиев: бълбукането на водосточните тръби със стотици гласове, пръските от балконите и стрехите, които удрят по дъждобрана, студения вятър, който се опитва да го изтръгне. „Пустата улица лъщеше с мъртвешката светлина на няколко фенера. Градският часовник удари девет. Екът на метала замлъкна, сякаш вятърът го отвя.“ Тъкмо в тая неспокойна и одухотворена нощ се решават важни събития в живота на Христакиев, на Хаджидраганови, на анархиста Сиров и на Кондарев — и то веднага, едно подир друго, непосредно. Природното и универсалното битие — описано без преднамерена афектация — контрастират драматично на човешкото, на общественото. Те го отсенят или звучат като повик, като реплика срещу него.

На места като посочените просветва и проницателната мисъл на разказвача: какво е човекът пред природното битие, пред мъдростта и загадките на неизменния вечен ред? Проницателност скептична и осъждаща. Тя се придружава и от друго — от страха: колко херметизирано в себе си е нашето съзнание, неразбиращо знаците на другото, на вековно установеното, мъдрото и безобидното, въплътено в природата. Ще опознаем ли вековните връзки и закони с тяхната тайна — сякаш пита авторът.

Емилиян Станев не строи никога отделните глави на романа по еднообразен структурен принцип: само скръб в едната глава или само весела приповдигнатост в другата. Неговата духовна схема е по-сложна, по-разностранна и по-дълбока. Тя обгръща целостта на противоречието, излиза от идеята за антонимите в живота. Оттук и богатата гама, и оная съдържателност на неочакваното, което се появява с всяка нова страница.

Да се раздипли майсторството на романа изцяло иска се по-просторен анализ. В изображението сложно се сплитат нееднакви похвати, човешката характеристика се извършва и чрез физическото, и чрез психическото. Идеята за вътрешната противоречивост на живота е прераснала у Станев даже в своеобразен художествен прием. Той оживява всякога извътре платното чрез противоречието — без нарочен емоционален акцент, без изкуствена приповдигнатост, без преднамереност при инсцениране на събитията.

□ □ □

Романът „Иван Кондарев" е измежду тези наши епопеи, създадени през 50-те години, които водят към художественото обогатяване на съвременната ни литература. Известна сухота в началото в образа на Кондарев, акцентуването предимно върху ролята на тоя герой, докато съдържанието е значително побогато, не намаляват достойнствата на майсторското дело. То израства от упорит и добросъвестен труд. И представя в нови ракурси събитията от 1923 г. и нашия национален живот. Творбата ни провокира към размисъл върху непредполагани етични проблеми на духовното ни битие, води ни към усвояване на тип характери, неподсказвани в досегашни художествени изображения. Методът на автора е твърде сложен, както у всеки голям художник. Наред с утвърждаващата перспективност се появява и едно критическо начало, разпростиращо се и върху положителни герои — Корфонозов, Янков, Рачиков, даже върху Кондарев. Дори историята — казва тоя метод — в най-значителните си извисявания има свои слабости и несъвършенства, а какво остава за отделния човек. И ние трябва да припомним тезата на автора, която при утвърждаването запазва критичността.

Романът „Иван Кондарев" доизбистря стилно подсказани художествени възможности в „Примамливи блясъци", в „Делници и празници", във „Вълчи нощи", в „Крадецът на праскови". И развива нови. По-богата е епичната сила на автора. Авторът пак „овеществява" образите, прави осезаеми и близки света и живота, но душевните промени са много по-сложни, а пластичните описания са свързани с едно огромно цяло. Стилът е проникнат тук-там и от умела ирония, модернизиран е с психологическо и философско тълкуване на човешкото. Авторът вдига покривалото над онова, което едновременно е скръбно и глупаво, величествено и красиво. Нека кажа определено: той и

тук е чужд на битовизма. Дири да улови жилата на героиката, пресичаща нашироко скалата на нрави и битови конфликти, великия трагизъм на времето. Изобразителят на малки човечни драми в чеховска атмосфера ни напомня сега учен, който с поетическо вдъхновение и с грижлива систематичност търси непосредността и богатството на истината, възкресява в пълнота един изучен и съпреживян живот. И стига до свое лично откритие за възможностите на епоса, допринася за по-нататъшното жанрово развиване на нашия роман.

□ □ □

Написването на „Иван Кондарев" като че ли изостри вниманието на Емилиян Станев към един кръг от твърде важни въпроси. Въпросите за националния ни характер, осъзнаван в неговата многоликост; за логиката и психологията на историята и за онова национално самопознание, което достига народа ни. Като казвам социално и философско самопознание, имам пред вид разбирането на националната ни съдба, за промисъла на съществуването му. Този кръг от въпроси има освен граждански-историческа, но и психологическа, и духовно-етична страна. И ето за най-голямо учудване на нас, читателите, художникът Емилиян Станев, потъвал до вчера в текущото човешко битие или в непознатия свят на природата, се зае съвсем сериозно с историята. Той започна да я изучава и да я усеща — като дело и като идеология на едно протекло време. Започна да я анализира мисловно — като логика на духовния ни живот, като философия — израз на едно народностно светосъзерцание. Писателят оставя настрана формулите за социално-историческите формации и търси душевността, която е живяла, която се е реализирала в мисли, в слова и сказания. По този именно път той търси „земята" и „небето" на историческото, неговия пряк път и неговите криволичещи извисявания. Ако по-рано отдаваше предпочитанията си на тайните и на промисъла на природното битие, сега неговото въображение и неговата мисъл бродят другаде — всред народно-историческото. И неговият стил също претърпя промени. Романът „Легенда за Сибин, преславския княз" е вече историография с особен езиков и философско-исторически контекст. Авторът е навлязъл в духовната атмосфера на една от най-интересните епохи от нашето съществуване: времето, когато се развива богомилството; когато борбата срещу тази ерес придобива държавен характер; когато Борил издава своя едикт за забрана на еретичните книги и учредява събори,

които преследват богомилите. Времето, когато чрез насилие се е предпазвало „духовното стадо“ от опасността, която носят ересите като социално движение, като философия и космогония, отричаща основните принципи на официалната християнска догма. Емилиян Станев обаче прекрачва отвъд историческата фактология. Той е далеч от познатите хроники на ставащото за разлика от мнозина романисти-историографи с неголяма дълбочина на мисълта. Станев тръгва по свой, единствено възможен за него път, като чрез образа на жив човек, представител на онова отминало време, извежда на преден план сложни духовни проблеми. Неговият герой е и една реалност, и синтез, надмогващ по-обикновеното за онази епоха. Именно такъв е този княз Сибин, реалистично изобразен „герой“ на онова време, личност, духовно извисена до прозрения, били възможни преди столетия.

Княз Сибин произлиза от стар княжески род на българи, засенчени при двора от кумани и славяни. Този род е във вражда с царуващата династия, той е преследван от нея. Това опозиционно положение позволява на Сибин да вижда по-иначе от другите си съвременници текущата действителност, държавните работи. Той се различава от ония, които по презумпция са защитници на царския двор, на установените порядки, на каноните и догмите, на държавното и църковното управление. Княз Сибин е вътрешно подготвен да застане срещу реда, установен от бога, т. е. от властта на държавата, на царя и църквата. У него е силно изострено любопитството, непреодолима, ренесансова е страстта му към познание. Неговата мисъл живее и се тревожи от въпроси непрекъснато. Той се блъска ту в реалността, ту в отвлечените постулати на религиозната литература — официална или еретическа. Сибин непрекъснато си казва: „Аз разбирам и не разбирам“; „Аз имам свои хипотези за истината и те непрекъснато се рушат именно защото са хипотези“; „Пред мен стои реалността, която е трудно уловима, мъчителна за познание, защото е противоречива, защото е добро и зло, дело на бога и на сатаната, теза и антитеза, функция на живот, който се осъществява, или функция на живот, който иска да се осъществи, но няма за това възможности в границите на човешкото, на земното, на действителното.“ Духовното око на този княз, предвестник на Ренесанса, е изумително изострено за диалектиката на живота, за неустойчивостта на становищата и за многобагрената същина на човешкото.

Неусетно, с едно сигурно майсторство, писателят ни води през времето чрез своя герой — с неговите странствувания, лов, срещи с царедворци и обикновени люде из народа, богомили и

еретици. И ни разкрива сложната душа на човека с оригинално лице, с богато вътрешно развитие, с философски размисъл, какъвто не можем да намерим у друг образ на нашата художествена историография.

Емилиян Станев е уловил и устойчивата физиономия на едно духовно време, което е отминало, и неговата преходност, неговата противоречивост и дисхармоничност. Той изобразява протестни настроения в религиозна форма, поднася ни мисли и сентенции на Сибин с диалектическо съдържание. Изобщо постига времето чрез езика с неговите съвременни възможности и старинна патина. В атмосферата на вътрешни, философски и етични борби израства сложният образ на Сибин. Този отломък на древен род е вече цивилизован. Той сам запраща себе си в бездната, обладан от необикновена дързост. Сибин се открива като човек нежен и суров едновременно, дързък и плах в помисли едновременно, увлечен в една голяма любов и в една исполинска борба със своето незнание. При оформяне на образа му писателят е в стихията си — воден изцяло от своя дързък езически светоглед. Чрез Сибин той се възхищава от живота, от реалното, от онова в природата, което превъзхожда човешката мъдрост и измислените човешки книги: „В очите на младия елен, който висеше на дъба и чиято кръв капеше по калния сняг на двора, днес беше прочел много повече, отколкото във всички книги. Не се ли криеше в тях загадката на света?" Очите на елена, убит на мръкнало, пълни с ужас, с молба и злоба, очи на мъченик и на сатана, казват повече от всичко намиращо се в измислени и фалшиви тези. С езическа предопределеност зазвучава началото на книгата. Всяка случка, всяко по-важно събитие, всяко по-силно душевно движение са съпроводени с подчертано езическо тълкуване на тайните на битието. Авторът следи борбата у Сибин между бога и сатаната. Това е вечната борба между ловеца и дивеча, между живота и смъртта, между фалшивото знание и дълбокото смътно незнание, което ръфа душата със зъбите на съмнението. Срещу неувереността изхвърчават съвсем смели и неочаквани догадки.

Емилиян Станев се докосва до космогонически идеи, до вечната борба между бога-творец и неговия отрицател Сатанаил, за да изтълкува тайната на отделното човешко съществуване, острата конфликтност вътре у човека. Духът и тялото са в непрекъсната борба. Тялото е по-разумното и по-смисленото от догмите на духа. Човекът е създаден от смъртна плът и от дух — на паднали ангели. Той е вечно противоречив. Неотстраними у него са противоречията. Сибин носи тези си мисли

като своя вътрешна съвест. Той търси безпомощно обяснение на онова, което е. От идеята за световната разпра между бог и Сатанаил се ражда идеята за светлината и тъмнината, за доброто и злото в душата. У Сибин прозират истини, недостъпни за митрополити и духовници, за официални властници. Той излиза над средновековието и гледа с присмех дребнавите ритуали, оскъдните истини-лъжи, примамващи стадото. Неговият дух се издига над времето. Защото, еретичен и бунтовен, заплетен от религиозната ерес, той свободно извежда философията на развитието, вижда движението у всичко налично в битието, включително и у човека. Според езичника и бунтаря Сибин в природата господствува личното право, което противостои на лъжливите християнски канони за обща изравненост. Сибин е индивидуалист, привърженик на живота, и то всред идеи, превръщащи битието в духовна пустиня: „Но всичко живо искаше да живее колкото може по-спокойно и по-дълго; животните и хората, птиците, цветята, тревите, горите. Вълкът разкъсваше сърната, сърната опасваше върхарите на младата гора, която се стремеше да се издигне над старите дървета, рибите се ядяха помежду си, хората се избиваха. От своя престол тоя безсмислен бог гледаше зрелището и в борбата със Сатанаил се изживяваше, както смъртните се изживяват във войната, в лова, в борбите помежду си, в пороците и в страстите си. Ако негово преосвещенство доростолският митрополит знаеше как князът се присмива на вседържителя, чиято власт изглеждаше по-слабосилна от властта на Борил в Търново, отдавна би го отлъчил от черквата..." Сибин не може да се ориентира — дали гласовете, които слуша в себе си, са Сатанаилова лъжа, или са гласове на бога, на ангелите. Защото той все не иска да скъса с божествения дух, да се поддаде на невидимата власт на Сатанаила, който се промъква у него и го измъчва присмехулно с въпросите си. Монологът става път към това живо самопознание.

Със своя сложен герой и средновековната му среда Емилиян Станев се докосва и до съвременността. Къде да търсим правдата — под духовния плащ на догмата или всред природното битие, на свобода.

Писателят е въвел много подробности, характерни за епохата, за родовото битие на княза, за политическия живот, вникнал е във философия, борила се за хуманност, за извеждане на човека от средновековието — от българското средновековие и от българските догми. Сибин твърди, че обича, защото обича себе си. Той разбира, че духовенството се безпокои не за чисто-

тата на божественото учение, а за своята власт. Той усеща във всичко земно знака на Сатанаил, т. е. на живото движение, създадено в света и у него, което не престава и не ще престане нито денем, нито нощем. Той е настроен иронично спрямо онова, което иска да изглежда светло, да прилича на ангелска обител, а в същност е неясно, изпълнено е с мъчение или нещастно се бори със себе си — като изкушение, като здрав повик на плътта, охулваща догмите на религията.

Оригиналният герой, предренесансовият мислител е овладян от голяма любов. Това е вторият акт на неговата драма — след съмненията му. Неговата любима е богомилка от княжески род. Еретикът и отрицателят Сибин трябва да се сблъска сега освен с цар Борил и духовенството, но и с фанатичните идеи на Каломела. Авторът е оживил прекрасно разказа си с митовете за грехопадението. Те са заплаха срещу любовта и прелюбодеянието и нова борба срещу догмата.

Когато се четат страниците, описващи любовта на Сибин и Каломела, не може да не се припомнят класически произведения като „Песен на песните" от Библията, в която любовта се възпява като живот, като красота, като тържество на плътта и радост на духа. В нашата литература в най-хубавите разкази на езичника Елин Пелин не ще намерите страници с такава възхвала на мита за създаването на жената, каквито срещате в „Легенда за Сибин, преславския княз". „Сатанаил замеси най-бяла пръст в чиста изворна вода, направи животрептяща смес и чрез ваяние ѝ предаде форми, различни от формата на всички други животни. Той взе от овала на най-хубавите плодове и от заоблеността на най-гъвкавите дървета и риби линии и форми и чрез тях, като ги имаше пред очите си, извая жената. След това посели ангела в нея и остана доволен. В очите на новото му творение се отразиха звездните светлини, зеленината на земята и всички небесни красоти." Емилиян Станев като че ли се надгонва с Елин Пелин, също използувал богомилски митове в „Под манастирската лоза". Митът продължава: „мъжът е създаден от различни части на животни, обхванати от беса на изтреблението". Нему е вдъхнато дихание от диви зверове. То е въплъщение на сила, която не знае свяст. И ето между мъжа и жената се ражда любовта като някаква и земна, и небесна повеля. Любовта е поезия — ерос в природата. „И Сатанаиловият свят, в който не се чуваше нищо друго освен бесовски рев, стана прекрасен. Цветята разтвориха пъпките си и от тях се раждаше плод за ново пресъздаване, птиците зачуруликаха, стадата заблеяха, дори листата на горите зашепнаха

да изразят радостта си, че съществуват. Трептенията на тая всемирна радост изпълниха света с багри и звуци. Сутрин слънцето приветствуваше всички земни твари, а залезите обещаваха нови пирове, които ги хвърляха в неизразимо блаженство и блянове." Емилиян Станев ни открива не само истини от философията на историята, не само съкровени дълбочини в диалектиката на доброто и злото. Открива ни и тайната красота на митовете за любовта, докосва се до загадките на двата противостоящи пола, събрани във велико единство чрез жаждата за сътворение и материнство. Сибиновият Сатанаил е в същност познатият ни прастар езичник, който се събужда всред българска среда и израства от български богомилски митове. Той е философ на живота, на природното и човешкото битие. Той се бори срещу сковаващата човека догма.

Антидогматичен при тълкуване на миналото, Емилиян Станев е антидогматичен и при осъвременяването на сюжета на романа. Сибин езичникът въстава срещу религиозния аскетизъм, срещу заблужденията, за да освобождава и днес нашата плът и нашата мисъл. Срещата на Сибин с Каломела и тяхната любов, която има съвсем земен характер, придобиват значението на символ на земната сила и чистота. Тя е иронично тържество над догми и постулати, над забрани на правата на живота, отрицание на осакатяващото човека. Такова е напълно съвременното звучене на тази оригинална книга, написана и със сочни багри, и с иконописни бои, бои свежи и тъмни, тонове на мрака и на просветлението. В слога са се наслоили противоречиво различни тоналности: от пряка земност до говор за възвишени духовни приключения. В слога преливат представи, лъхащи жизненост, веселие, здраве, сила, неприкрита ренесансова похотливост. Ето малък пример от несдържаното богатство на този езиков стил: „Снегът хрупкаше, ята диви гъски изпълваха обещаващото небе с пролетни призиви. Дори когато Ермич, който яздеше напред с неколцина въоръжени слуги, диво извика и посочи с копието си русото повесмо на вълчата глутница, проточила се край гората, никой не се уплаши. Наопаки, всички се развеселиха още повече, а в душата на княза радостта отново избликна с представите за аления елек на болярската дъщеря, който беше видял да се подава под кожуха, за вълчата глутница и за пълното с музика небе." И още все в тоя кристално образен и звучен стил: „Под тежкия мечи кожух му се стори, че е направена от прозрачнобяла плът и студено сребро. Кожата й излъчваше светлина и същевременно отразяваше неповторимо светлината на деня. Под калпака от

кожа на видра се подаваха руси къдри. На тила ѝ заедно с увисналите, красиво сшити опашки две дебели плитки се подпъхваха в яката на кожуха. Сините ѝ очи гледаха княза, настойчиви и жестоки, уверени в своята непобедима чистота, и техният поглед го раздруса. Знаела, че той чете много гръцки и латински книги. В такъв случай познава вдъхновението от светия дух, който дава откровения и сила на словото, за да приемем престолите и славата на небесата. Но князът трябвало да се бори с ловджийската си страст, ако иска да спаси душата си."

Боите са все свежи, все покрити с лек духовен грунд, който не ни откъсва от същностно жизненото.

Сибин е човек и мислител, но още и княз. Той е господар, когото робите ненавиждат. Той загива заедно с Каломела, убит тъкмо от робската ненавист. Такава е истината на историята, завещала идеята за борба на потиснатите срещу потисниците. Убиването на Сибин не е само лична трагедия, а и промисъл на съдбата. Това е драмата на човека, искал свобода за себе си, но не могъл да даде свобода на онези, които го хранят и които прегръщат богомилската ерес в името на своята свобода.

Философската дълбочина на произведението се е запазила в словото. В него плътно са се сближили два привидно противоречащи си стила: единият земен, пластичен, описващ ставащото с конкретна точност; другият духовен, мисловен, отвлечен, изпълнен с косвени знания и със символи, заети от средновековната книжнина. Чрез първия стил живее видимото, материалното, онова, което има плът и земен образ. Чрез втория оживява мисълта, философията, разлива се светлина от „светилника на душата", от яснотата на разума. Между тези нагледно противоречащи си стилове, светещи извътре в произведението, е намерено равновесието. Проникновената художническа мисъл е осъзнала и пластично образното, земно релефното, телесното и духовно писмовното, отвлеченото. Въображението, увлечено след потъмнелите духовни тайни на миналото, господствува чрез една словесна сложност, като от разните състояния се изплавя великолепният език на творбата. Тя е нещо ново за творчеството на Емилиян Станев, защото съвременното, аналитично-представното и средновековно-книжовното са зазвучали в едно модерно единство чрез великолепната, гъвкавата, златно-сребърната сплав на поетичното слово. Ето малък образец за превръщането на езика на средновековната книжнина в съвременен начин на израз. Каломела, зачервена от топлината на станчката, е увлечена от речта на братята богомили: „Розовите ѝ устни шепнеха някакви слова, *лъчезарните*

й очи разливаха *блаженство*. Тя сияеше, вдадена в *тайнството*, сякаш виждаше отделящата се душа на умиращия и я съзерцаваше с *ангелско смирение*, прехласната от мисълта за нейния предстоящ път към бога. Тя беше *дева и ангел*, земна плът и дух на паднал ангел. Ангелът страдаше в плътта, а плътта беше хубава чрез ангела..." В този словесен образ виждате сякаш прехласваща ви средновековна икона, в която земното и духовното са се сплели чудесно и създават представата за земно женственото и за жестоко мистичното. Нека отбележа, че нашият съвременен език от Възраждането насам или поточно от 60-те и 70-те години на миналия век до днес се е развивал, без да използува великолепните художествени образци на средновековната ни книжнина. А ние се мамим само, че сме използували езиковото си наследство напълно. Чрез своя оригинален слог Емилиян Станев хвърля мост между съвременната литература и забравената средновековна книжовна традиция. И прави това сигурно, изискано и строго, без да разстройва единството на стила си. Където е нужно, той си служи с архаични думи, като „роища", „вретища", „щения", със сложно съставни думи, като „лъчезария", „сладкогласие" и други, които са характерни за средновековната книжнина езикови формули: „небесно слово за угощение на сърцето", „трудел се над нови словесни трапези", „поен обилно с росата на пророческото слово" и т. н.

Писателят иска сякаш да възстанови цялата забравена мощ на езика и неговото различно битуване през вековете като израз на духовни състояния, като уединение и общуване със света.

□ □ □

В нашето българско съзнание лежат много идейни пластове. Ние помним богомилската си ерес. Помним борбата си освен с „дявола", но и с „бога", подклаждана от „дявола". В съзнанието ни са напластени представи за хайдушка героика, за ренесансова жизненост, за революционно-освободителни устреми. През това наше пренатоварено с наследство съзнание прозира и онова, което идва и от по-късните народни борби, та чак до ранните бели светлинки на социалистическия ни идеал. Наистина с неизчерпаеми дълбочини е българското съзнание. То е като кладенец, чието дъно понякога едва просветва срещу небето и крие в себе си загадки. Към загадките се обръща и Емилиян Станев. Като археолог той копае в миналото. Не го

преиначава и все пак чрез него говори за общочовешки чувства, за напрежение на страсти, на мисли и идеи.

След „Легенда за Сибин, преславския княз“ Емилиян Станев написа своя втори философско-исторически роман — „Антихрист“. Пак се втурва в миналото, пак възстановява по малко следи от минала душевност, дълбочини на българското битие. Сега не е в XII в., както в „Легендата“, а в XIV в., във времето преди пропадането на Втората българска държава. Той е избрал нова повествователна форма — житието, личната изповед, подтикваща към беседа външно мълчаливата човешка душа. Като модернизирана проза и средновековно житие протича разказът за чудната история на грешника и смешника Теофил. В тъжната житийна изповед изпъква образът на раздвоен човек. Прекрасен духом, той ходи по света с обезобразено от черковния съд лице: „Малко и голямо се трупаше да ме гледа, смееше се, кога трябва и кога не трябва, и всеки в своята неволя се тешеше в моята мъка. На бунт учех народа, а омразата, що бях натрупал, смешна правех и людете веселях по пътища и тържища.“ Авторът пак дири подбудителните причини за бунтовни размишления, но вече в един стил на лична изповедност. Формата на житието променя съдържанието, усилва пряката експресия на чувства и мисли. Плебейски омрази всред разложението на българската държава, еретична борба с догмата, осветена от официални богослужители, бунт не у княз, а у калугер, прост стихотворец, син на иконограф — всичко това изказва житието, изпълнено с лиризъм, с тъжни възклицания. Но не само това. Друга е и дирещата мисъл на човека, когото съпровождаме, с когото откриваме нови пластове на българско съзнание. Еньо е младостта, Теофил е зрялата възраст на героя, по-сложен, формирала се в битки с чужди и със себе си. Но и двамата късат недозрели плодове от дървото на познанието.

Книгата на Емилиян Станев е ново явление в съвременната ни историография с философско-народностната си проблемност. Романът-житие би могъл да се съпостави с големи художествени образци на световната литература, в която било чрез национална, било чрез заета историческа тема — например от античността — са търсени решения на сложни философски проблеми. „Таис“ например на Анатол Франс.

В „Антихрист“ сякаш излиза с нови черти оригиналната личност на писателя. Тук той показва най-силно своята ирония. Както и в драмата на Сибин, тази ирония засилва трагизма и многопосочността на познанието. Авторът се е докоснал и до

физическия образ, и до душата на средновековния човек. А този човек е бил изпълнен с големи духовни ламтежи, имал е здрава плът, сигурен ориентир за реалността. У него са се борили представи, идеи за служене богу със земни истини, с телесната принадлежност към „мира сего". В Болонския псалтир от XII в. преписвач е направил следната приписка към текста, засягаща самия него. Той казва, че е „дързък на зло" и „ленив на добро". Че неговото богатство са греховете. Че неговото отечество е гробът. И най-сетне, че неговата земна слава е „блудта". Тъкмо човекът, чиято ръка е бродирала изящно красивите букви, чиито дух и сърце са били предани на делото, което върши, като украсява евангелието, е направил страшната си самокритична изповед. Той е уподобил своето лице на дяволското. Опричинил се е на големите грешници. Видял е дързостта си в злото и е посочил резервираното си чувство за доброто, несигурен в него. Това раздвояване у човека на средновековието е описал великолепно и Емилиян Станев в своя „Антихрист", единствен може би в световната литература роман-житие. В саможива беседа и при връзка с хората е представена красотата на човешката душа, увлечена по истината. Тя безсъзнателно се самоотрича, откъсва се от искрените си увлечения, кокетничи с нормите на вярата и се разпада на различни части. (За това говори дори смяната на името — Еньо с Теофил). Авторът следи наситеното с наслада самоотричане от предишното „аз". Двойнствеността е и грешна, но е и разумна. Тя е откритие от автора за истините на епохата. Тя е разпадащо се и събиращо се в единство познание за човека. В тази двойнственост на познанието се разгаря и иронията на Емилиян Станев. Ирония, често безшумна, притихнала в дълбочина, показваща единството на мъдреца и с грешника, и със смешника. Теофил се самонаблюдава, следи състоянието на своя ум и сам, и чрез автора създава ироничната рамка на самооценката си в своите лирично присмехулни изповеди.

С дълбоката си проблемност и оригиналната си форма този втори исторически роман на Емилиян Станев задминава постиженията на познатата ни историографска школа у нас. Защото авторът се отказва от известната опростена, героично-социална трактовка на човека и дири сложността на противоречията в човешкото битие. Защото знаците на средновековието се преосмислят, тясно сплетени с дирения на мисълта. Защото изключително трудната форма на житието се превръща във философски осмислено преображение на едно далечно и близко нам време. Защото тук доминира сложността.

Романът на Теофил звучи като просторен монолог, в който героят се бори със себе си. Започнал с възпоминания за детството, преминал през житейските си катастрофи, през скандалите си, разказвачът-герой стига и до народностното си самоотстояване. Той извършва подвига си — не като служи смирено на бога, както в началото, а като насочва меч срещу турците-поробители. Писателят е трябвало непрекъснато да отхвърля установеното външносъбитийно изображение, да следи криволиците на мисълта у героя си, да наблюдава неговото самоосъзнаване, неговата борба с митовете и привързаността му към тях. Така археологичната фактичност, външносъбитийната хроникалност и документираност отстъпват пред прозрението, пред идеята за духовното самоопознаване на личността. И авторът постига своето, без да е разполагал с богата памет за всичко било, без да са налице достатъчно книжни източници. Той е работил по фрагменти, по изпотрошените знаци на времето за реални живелища, за светски и духовни реализации на някогашния човек. Пък и самата му ирония като вдълбочаване в човека е отрицание на външносъбитийното.

Избраната от автора повествователна форма пак е твърде оригинално единство на архаични, житийни образци и модерна проза. Ако Стоян Загорчинов, когато е търсил формата на „Ден последен", се е опирал о народния епос, то аналитикът Емилиян Станев е избрал за водещ образец нещо по-различно — житийната форма, която средновековието най-много използува за обясняване на човека. Но писателят не преповтаря образеца. Жанровата структура е негова и в своята конкретност, и в мащабността си. Тя е индивидуално моделиран начин на художествено мислене. Тя свързва по модерен начин средновековни книжни образци със съвременната дейност на въображението и постига своята сложна простота. Над обективната фактографичност доминира емоционалното състояние на лицето разказвач. То отразява чрез себе си взаимоотношението си с близки хора, с държавни ръководители, с видни духовници, с обикновени люде. Като се среща с тях и разказва за срещите си, Теофил-Еньо преоткрива себе си. Романът-житие в неголемите си рамки се осъществява като аналитично изследване на човешка психика. Анализът се извършва с действени средства — с личното самонаблюдаване, със самоповтарянето, със запазване модела на индивидуалната мисъл. Тонът, който се изменя непрекъснато, се преповтаря в лиричността и в своеобразния епос на изповедта. Мисълта се разпада на съставки и се съпоставя с реалността. Така се създават повтарящи се, аналогични на себе си форми на духовното битие.

Още в началото книгата започва с философската предпоставка за единството на двете форми — мисловната и описателно-изобразителната. Дифузират взаимно виденото, видимото и духовното, същностното. И в мислите на хората се борят телесното и духовното. В приемането на едната от тия две тези обаче е измамата. Духовниците мъдреци гледат господа как седи на небето върху своя престол, лицеприятствуват пред него с молитви и с тамян кадят носа на дявола, дано го прогонят от света. Те не виждат, че дяволът е в кръвта, в умовете и в сърцата им. Такова е началното, още оценъчно познание на героя с неговата изповед-житие. Критичната оценка продължава. Натрупалият мъдрост Теофил, озовал се в ада на действителността, се разминава с наивния Еньо, който е искал да достигне до светостта — без да приеме ада и мъчението.

Сентенции се вмъкват често в изповедния лиризъм. Така е, защото е животворна силата на мисълта, защото тя не щади гордостта си, а натрапва най-откровени признания. Освен мъдростта-сентенция в разказа нахлува и наслада от живото познание. То идва и като възможност човекът да хитрува със себе си, да се извисява и критикува духовно-историческите мащаби на времето. Към горчивината на мъдростта и сентенцията се прибавя сладостта на спомена. И мъдрият Теофил, и наивният Еньо, които са едно, са все от корена на Тодор Самоход, царския зограф. Но Еньо е младостта с най-дълбоките ѝ сили и с най-пищните ѝ и лъжливи знаци. Предопределено е Еньо да чуе клепалата и рева на Янтра, да види отблясъците на кубетата на църквата и прозорците на дворците, да прозре ръжливата красота, в която живеят хората и която долавят само всепроникващите очички на детската душа. Предопределено е Еньо да се влюби в царската дъщеря, да срещне цар Иван Александър и да види рода му, да обикне таворската светлина, т. е. светлината на извисената духовност и на лъжливата религия, и да премине през много и много лични житейски патила, за да бъде преследван от онова, което довчера е обичал. И предопределено е Теофил, обезобразеният грешник и смешник — т. е. късният Еньо, — да разкаже за себе си, да представи в лирика, мисъл и образ преживяното, да се види като голяма река, текла през историята, и като малко поточе, разливало се в житейски събития, в срещи, в човешка обич и омраза. Някъде у Теофил, отминат и отречен, заглъхва тихият и богобоязлив юноша, който е писал любовни стихове за царската дъщеря. А остава другият човек — да се бори със себе си, да извисява себе си и със себе си и времето. Остава скептикът и мъдрецът

на епохата, неспасил се от тревогите си, неуспял да изясни в много мъчения и дирения на мисълта собствения си път. Намерил е разрешението едва накрая — когато оголва меча и замахва срещу турчина-покорител, дошъл с организираността си, с фанатизма си, с дивачеството си, за да сложи край на издълбоко избухналото духовно развитие, протичало в неповторими форми, в народностен и държавен живот. Такава е основната философска и изобразителна идея на романа. Той ни поднася заедно с приключенията на Еньо и някои горчиви истини за народностната ни характерология. Подсказва ни творческата си мъдрост, диалектиката на самопознанието ни, с което сме могли да се утвърждаваме и да се самоотричаме.

□ □ □

И в „Антихрист" Емилиян Станев е изплавил стилно сложносъставна реч. Той отива даже по-напред в оригиналността си, отколкото в „Легенда за Сибин, преславския княз". Използувал е източниците на средновековната книжовност, за да създаде съвременен модерен поетичен стил. Опрял се на своето познание за езика, той е сполучил да синхронизира древнобългарското слово със съвременното. Старокнижовната реч се преосмисля и живее и сега в ново звучене. Тя включва в контекста на духовно-историческите представи сетивни, картинни възприятия, а най-съвременното слово на автора получава свои старинни нюанси, неповторима семантика, в която се усещат минало и модерна мисъл. Така е изтъкана оригиналната словесна везба, богата на тонове, святкащи с много цветове, точна и изразителна, пренасяща ни в атмосферата на миналия живот.

По свой си, оригинален начин Емилиян Станев е разложил човека на три съставки: на душа, ум и тяло. И всяка от тях влива себе си в общото звучене на разказа, дава своята дан за обогатяването му — като чувство, като мисъл, като съд на разума над възприетото: „А душата, макар и да знаеше какво се е случило, не рачеше да повярва, защото умът я заглавиквaше, пък тялото, като се изпълваше със сила и укрепваше, правеше същото." Тази противоречивост и това единство на разнородностите преминават и в строя на художественото изобразяване. Те определят неговите свойства — като духовното и телесното се поддържат взаимно и се отчуждават, когато открият силата на присъствието си.

В речта на автора се вплитат непрекъснато думи и речи, дошли от книжовността, от духовно-отвлеченото мислене и от из-

живявания, които припомнят за него. Думи като „велика животворност", „лагоди с божествената истина", „незаходима светлина" идват направо като че ли от похвални слова, от житийни речи. Близки до тях, със средновековен оттенък са „възлюбих", „ликува", „подмамка", „лъстта и лукавството", „благочинно" и т. н. Те действително отразяват светлината, излъчвана от средновековната духовна книга. Те събират в авторовото изложение съвременната реч с величието на несветското старинно слово. През тая прехласваща реч като през своеобразно облекло проглеждат телесното и сетивното — отличителното „веществено" световъзприемане на Емилиян Станев. То се усеща в онези чисти и здрави, заиграли със сила изображения, в които са чувствата и влеченията на Еньо, образната реалност на света, земната звучност, земната телесност, земната „неизказуема" красота. Но как често, даже и при изображение на реални състояния и чувствени изживявания се промъква по нещо от завещаното сложно, богато и оригинално слово на старата книжнина, от незагиналата с миналото древна чувствителност. Ето как е описана срещата на Еньо с Арма: „Настръхна душата ми, откачих се от ум и разум, не мога да отвърна очи. Елекът й обшит с шевици, по забрадката лъщят титерици, плитките й черни смоци, виснали под колената, на кръста й зелен пояс. Като вълна ме блъсна силната й плът, що напираше изпод сукмана. Стоеше отпреде ми подобно разцъфнала липа, гладеше дебелата плитка, прехвърлена през гърдите, в очите й светлини като при изгрев." И по-нататък следва описание, веществено, богато на думи, които носят в себе си пряката сетивност на света, осенено от особени значения: „Такива изповедни думи слушах и се смутих повече. А тя мачка черната си плитка, дъвче края й, зъбите й лъщят, в очите й синина, подобно *восковица* от слива. Кожата й като кора на млада ябълка, челото широко, умно, ала нечиста сила от нея замайва като кипналата от родилни сокове земя." Достатъчни са били само тези по-старинни думи „восковица" и „нечиста сила", за да зазвучи и характерното в мислите и чувствата на монаха Теофил. И колко голяма е изразителността на почти несрещаната в съвременната ни литература дума „восковица", дошла от някакъв непознат и предълбок извор на народната реч, заживяла сигурно и доверително в образния контекст на авторовото слово. С рядък вкус, с тънкота и точност Емилиян Станев намира тези редки думи и ги овеществява в своите образи. Гласи от книжовното и народното изпълват разказа и го създават като живо претворяване на реалното житие-битие, като истина за

човешкия живот, изписан подробно в най-точната му веществена конкретност.

Емилиян Станев е изковал това чудно слово, защото е следял във въображението и в знанията си своите герои — с външните и вътрешните му духовни и пространствени съотношения. Защото е проникнал във възможната събитийна верига на действителното човешко съществуване. Неговият Еньо-Теофил преминава и през царския двор в Търновград, и през манастирите. Той става скитник, лодкар, стига до най-нечестивите секти и ги опознава. Скитащият своеобразен монах попада в турски плен и накрая отмъщава на поробителя, отстоява народностното си чувство, българската си привързаност и вярност. Романът получава своята жизнена пълнота и своето вътрешно величие. Един от най-важните моменти в него е срещата на Теофил с Евтимий, спорът със светия книжовник, представител на исихазма. Теофил е изобличение на голямата лъжа, на мистичната мания за вярност на бога чрез откъсване от земния свят, чрез пренебрегване на телесното, чрез убиване на неговата сила — на любовта, която ражда, на истините, които носи. Спорът има не само личен и философски характер. Той е спор и между народа и висшия клир, между идеята за вяра и народност и откъснатостта от нея и от живота. В същност Емилиян Станев като романист изтъква своя оригинална мисъл: вина за нашето поражение е имала и църквата, която е приучвала хората на безразличие към земното и към онова, което става в живота. Този Теодосий и този Евтимий, велики представители на школи, развили духовното начало до хипертрофични размери, повели народа си на борба срещу агарянците, когато обсаждат Търново, са имали и сами голяма вина, тъй като с учението си са обезсилили борбеността на народа ни. В историческия диспут е прав не Евтимий, а Теофил-Еньо, който отрича исихастката догма, отхвърля религиозното учение, мистиката на таворската светлина и тръгва в непосредна борба с агарянците като личен предвестник на по-късното хайдутство.

Романът на Емилиян Станев прераства така от оригинално представяне на личен живот в тълкуване на историята. Личното житие на Теофил носи в себе си като река отражението на времето, неговите истини. Даже раздвояването на героя, което става на два пъти, като Еньо се превръща в Теофил, а Теофил се превръща в късен Еньо, има своя исторически смисъл. То позволява да се оценят и единият, и другият път в историята — на мистика и на народния човек, останал верен на себе си, разпилял искрицата на ренесансовата си чувствителност, отказал се от отвлечената мистична идея.

Емилиян Станев е осветлил големите духовни завоевания на исихазма. Това се чувствува даже в неговата реч с гласовете на „душата" и „разума", с внушението за развитото от исихазма рационалистично начало. Същевременно той е посочил убедително какъв сух кладенец е този рационализъм, кладенец, от който не може да се черпи жива вода, вода свежа, гасяща жаждата на жадния в живота.

□ □ □

Жанровата форма на „Антихрист" приема и доразвива някои от чертите на онези средновековни жанрови форми, които са се сплитали в житието. В разказа-изповед на Теофил има елементи на писмо. Той мисли за своя събеседник и влиза в разговор с него. Това е епистолярната литературна форма, присъствувала обикновено в житието, в което също има обръщане към слушателя и читателя и разговор с него. В „Антихрист" има елементи и на реторика. Това са тези витиевати разсъждения на Теофил, в които той изпъква не само като мислител, който анализира себе си и времето си, а и като оратор, който иска да ви убеди, желае да ви внуши своите съждения. В средновековието реториката е била високо развита и е проникнала във всички характерни жанрове на ораторската проза, на проповедта и на агиографията.

Може да се учудваме до каква степен проникновено и с високо професионално майсторство Емилиян Станев е достигнал до тайните на средновековния жанр и го е преобразил и осъвременил. Неговата муза вече като че ли не е само онази „езическа" муза, за която толкова настойчиво говорят мнозина критици, а е и музата на средновековната поезия, на ораторското изкуство, на прозата, тясно свързана с епистолярните образци и с житието. Едно художествено преображение, възможно при висока култура, а не само чрез спонтанно отношение към изобразяваното и към неговите художествени проблеми.

Житието на Теофил е и своеобразно полемическа творба. Творба, в която спорещият е активен, нападателен. В същото време героят е потърпевша страна, страдащ от ударите на съдбата, пасивно излиятелен, добродетелен не само към другите, които са извън него, а и към самия себе си. Неговите защитни сили са освен в атаката и полемиката, още и в страданието, и в самоизживяването, в самоанализа.

Така стилово-съдържателната форма на творбите влияе на нейните жанрови особености. Тя изостря някои от чертите на

жанра, който от разказ и възхвала — нещо характерно за житието — прераства в спор, в отношение към живота на действуващото лице и към изповед на страдащ човек. Това прави разказа по-топъл и интимен, по-непосредно жизнен. Ще кажа, че към това са се стремили и много от житийните образци на средновековието, но не винаги са го постигали, защото изразените идеи и целите, предпочитащи възхвалата, са ограничавали интимния тон и жизнената непосредност на изповедта. Като е заел и тази особена черта на средновековното житие, Емилиян Станев я е доразвил и преработил, създал е свой съвременен образец — поднесъл е своя „духовна храна" за чувствата и мислите на читателя.

Той е обогатил и изказните средства, развивайки отличителните черти на битието. Монологът на разказвача (Теофил) е винаги и диалог: ту с опонента, ту с противника, ту със слушателя, който трябва да разбере летописеца и неговото страдание, ту със самия себе си — обикновено когато най-пламенна, най-силна е изповедта. Теофил е отчасти и проповедник, който влиза в диалог с другите, но проповедник разколебан, търсещ истината, ненамиращ винаги връзката и смисъла на ставащото, проповедник еретик и антихрист. И тук е неговата сила, тук е тайната на неговата философия, несъобразена с нормата и напомняща ни и днес, че мисълта се движи напред, към истината, когато е свободна от създадените упорити канони. И все пак Теофил при цялото си неспокойствие, при липсата като че ли на сигурна опора е винаги в едно оценъчно отношение към света. Онова, което го занимава, е оправдано и логично. Той си играе с истините и с неистините, за да ни убеди, че те се раждат от времето и че над тях стои човекът. При последна сметка трябва стремеж и желание за реализиране на човешкото. Цялата реторика, тънката аналитична и лирична изповед на Теофил са насочени натам. В неговия разказ много умело се сплитат сюжетни и безсюжетни елементи. Това е разказ-повествование за събития и разказ за сформиране на представи и възгледи, които протичат в по-висшата сфера, там, където „сюжетността" се излива само в спорове и в духовни борби. Понякога описателността на случките и фактите заема своето достойно място, понякога тя отстъпва на духовните „развлечения" на Теофил, на онова, което го занимава като мисъл и оценка, като защита, възглед и изобличение. Всичко това създава сложността на творбата и я прави понякога малко достъпна за онези читателски умове, които очакват само сюжетно описателско изображение и не доразбират тайните поетични дълбочини на реториката и на епистолярния жанр, сложно смесени в житието

и оригинално осъвременени. По-леко е да се върви след картините, в които е осъществена философската мисъл, отколкото след самата мисъл, която в своя отвлечена форма носи истини за минало, настояще и бъдеще.

□ □ □

Романът „Антихрист" е неголяма по размер книга, но той е пренаситен със съдържание, с историческа истина, с многообразие: от комизма до трагизма в историческото ни съществуване. Даже онази полова разюзданост, която е съществувала през средновековието, е намерила в нея своя образ. Великолепно са описани портретите на Иван Александър, на Теодосий, на простата жена от народа Арма. При всяко портретуване на главните си герои авторът е вложил някаква доза ироничност, която съхранява в себе си живата оценка — и при тържествени, и при трагични обстоятелства. Най-голямата сила на романа, като не отричаме бавността на действието в началото и понякога предългите тиради на летописеца, които задържат сюжета, е в изобразяването на великата трагедия на народа, преляла в героика. В дълбочина се открояват падението и величието на епохата. Загубил опора в първенците си, в царедворците и клира, народът я намира в себе си. Такъв е подвигът на Теофил, утрешния бродник. Вече като водач на четица, задържаща турците, той ще противопостави своята мъдрост и истина, своето достойнство на иноземния агарянски покорител. Величаво трагични и мрачни са последните редове на романа. Еньо е сам и размисля: отива си денят и утре е на път. Знаел, че някъде между Сливен и село Марен, от което Муратовите пратеници някога са поели Шишмановата сестра, още имало свободна българска земя. Затам ще потегли.

„Ето, птица отлита. Къде летиш, птицо? Звяр пробягва из гората. Къде бързаш, звяро? Кой ви зове, кой ви води и накъде? Къде отиваш и ти, човече?. . .

Ако е казано в евангелието — ще погледнат тогова, когото прободоха, кой ще погледне мене, поругания българин?"

Романът „Антихрист" е завоевание на историческия ни летопис и на Емилиян Станев. Прибавя се нова красота в творческата многоцветност на неговата проза.

□ □ □

В своята повест „Търновската царица" Емилиян Станев е пак в миналото. Вече в по-близкото минало. В годините преди и

около Балканската война. Той изследва едно битие, в което историята функционира вече по-особено. Отминало е националното ни освобождение. Създаден е държавен живот. Явили са се плодовете на цивилизацията. Един заможен търновски младеж звършва медицина в Париж и се връща в родината си с онези представи за любов и отношение към половете, които му е внушила цивилизована Франция. Той среща хубава, проста, умна, сърдечна и пълна със сили жена, която прави своя прислужница и любовница. Но онова, което за доктора е бързопреходно и леко отстранимо, за нея е съдба. Така се сблъскват два морала, сблъскват се представите за любов в цивилизования свят и простата народна етика. И не могат да се разберат. Излязлата от народа Марина е сърдечна и чиста в помислите си, цивилизованият господин е егоистичен. Той скрива отношенията си с нея, защото се домогва до положение в обществото. Зад личните отношения говори историята — като диференциране, не само класово, но и в сферата на морала, в начина на мислене, в израза на чувствата. Срещат се на диспут свободата и ограничението, диктувано от егоистичен интерес. И драмата става неизбежна. Тя придобива своеобразния колорит на трагедия, протекла в провинцията, приема характера на бунт, който не намира подкрепа. Д-р Старирадев върви по своя път, създава си положение, той се оженва за богата мома, има своя собствена болница, той е вече ленив и самодоволен. Марина след шумната раздяла с доктора помага на ранените войници, носи у себе си обичта към ония, които са лели кръвта си на фронта. Тя заболява от холера и умира. Така протичат тези два живота, събрали се временно под общ покрив. Така се срещат и разминават два характера, две разбирания за живота. В разказа стои идеята за съда, който всекиму въздава заслуженото. Този съд липсва във фабулата, но авторът го иска от нас — като съд на нашата съвест. Кой е правият и кой виновният, къде е истината и къде е лъжата? Писателят ни подсказва: Марина е народът, герой и страдалец, мамен от онази част на интелигенцията, която плува по върховете, чиято природа е лъжлива, чието морално и духовно устройство е ставало по чужд образец. И ето ги координатите на историята в едно време, когато са се усложнявали конфликтите на епохата. Много по-късно вече, по времето на Септемврийското въстание („Иван Кондарев"), пак ще оживее зовът на Марина: да се служи на народа, да бъде човекът верен на народните си черти и на природното си благородство.

Такива в общи линии са образите-мисли, реализирани в

„Търновската царица“. Тук, особено в началото, отново ни понася великолепното въображение на писателя, увличат ни неговите дълбоки познания за български живот и ни доставя наслада прекрасното му слово. Но Емилиян Станев е завършил някак си набърже тази си повест. Тя е могла да се развие и по-пълно. Той е положил по-скоро фундамента на произведението, без да го е изградил цялостно с всичките му конкретни ситуации. Това се чувствува особено в заключителната част, където разказът за протеклите психологически моменти е придобил характер на обикновена хроника.

Заслужава да се отбележи една особеност при завършването на повестта. Авторът въвежда като свидетел детето. То разказва историята на ставащото по време на войната и след нея. Така постъпва той и в „Крадецът на праскови“. Там споменът се появява в началото, тук той е в края на повестта. И възниква въпросът: не е ли било необходимо на писателя детското съзнание като една чиста преценка за станалото, като незасенен още от страсти екран, на който най-добре са се отразили мръсотиите на живота, драмата на времето, народната беда? Съзнанието на детето косвено се домогва до големите въпроси на националното и историческото тъкмо със своята чистота и непосредност.

□ □ □

За все по-голямото усложняване на творчеството на Емилиян Станев, за изненадващите проблясъци на неговата мисъл говорят убедително двата негови разказа, написани в последните години. Разказите „Вълкът“ и „Скот Рейнолдс и непостижимото“ са до такава степен противоположни по сюжет и донякъде по художествена структура, че може да се измамим от разликите и да не ги поставим в едно и също творческо време. А тъкмо в тези два разказа има и много общо и сродно, дошло от упоритите мисловни търсения на писателя.

Във „Вълкът“ е разказана наша, „домашна“ история. В планинско селце, вече напуснато от жителите си, преселили се долу в равнината, където ври котелът на новия живот, е останал само старецът ловец. Той току-що изпратил своята баба там, долу, при внуците. Там животът е чужд и непонятен за стария: „Настояваха да го вземат в града, пък градът израсна, напълни се с *дрънчила* и автомобили, няма вече из него голям двор, разпарчелисаха го за строеж. И *пушляк* колкото щеш — от махалата се виждаше димът на завода как се развява като

опашка и се стеле.“ (Авторова реч, в която прониква типична за героя иронична лексика.) Там, в този град, където са преселени синовете му, той не желае да слезе. Спокойно и уютно му е горе, в планината, където може да се срещне в единоборство с вълка. Защото, когато е изпращал бабата си, той изведнъж попада на вълча следа и мислите и чувствата му кипват. Какъв случай! Каква възможност! „Добре ти е, бабо, в града. Имаш си внучета, пък аз вълка. И на мен е добре.“

Старецът приготвя пушката, взема на синджир кучето и тръгва по следата. И ето една случайност — тъкмо когато е открил вълка, пропада под леда в студената вода и трябва да бяга мокър до дома, за да се загрее. Започва дълго и мъчително боледуване, през което му се привижда вълкът. Вълкът идва и изтърбушва кравата. Вълкът го унищожава. В предсмъртния си час старецът стреля по него в двора, стреля по своето видение.

С великолепното описание на планината, с многото характерни подробности, описващи ловуването, този разказ на Емилиян Станев би могъл да се отнесе към неговите природно-битови „езически“ творби. Но той е и един дълбок символ, една мисъл за живота, застрашен от новото. Старецът не разбира новото, той иска да остане сам при себе си — там горе, в планината, където букът намирисва пролет, а гнилата шума изпуща тръпчива миризма. Но тъкмо тази затвореност, това отчуждение са жестоко наказани. Новото е навлязло в живота и е неотвратимо. То е враг на старото, което се съпротивява. Старото умира от самото себе си, от онова, с което е живяло — вълка, пустотата наоколо, планината, в която вилнее беломорецът и бучи гората. Емилиян Станев е написал разказ и за един старец, за една ловна история, и е създал дълбоко смислена алегорична приказка за новото и старото битие, за борбата помежду им, за смъртта като присъда над старото, което упорито се съпротивява.

В „Скот Рейнолдс и непостижимото“ декорът е съвсем друг: морето, плажовете на Варна, лятната атмосфера на почивка и умора от почивката. И героят е друг. Човек на науката. Личност, чийто вътрешен живот е силно интелектуализиран, у когото всяко ручейче на чувствата и инстинктите се забелязва и се анализира от мисълта. Всичко е съвсем, съвсем различно от разказаното във „Вълкът“. Даже формата е друга, тъй като рентгенът на автора разказвач прозира непрекъснато в мислите на човека, следи „потока на съзнанието“, през което вижда обективността, събитията и обстановката. Важно е не това,

което героят върши: ставането сутрин, закуската, носенето на хавлията и изтягането на плажа, а онова, което мисли. Забравена и отминала е старата традиционна форма, за да се достигне до нови истини, до ново познание за човека. И формата е различна от тази във „Вълкът", където изобщо няма монолози, както в „Скот Рейнолдс и непостижимото", произнасяни и от героя, и от автора. Ето: „Но какво лакомо животно е човекът! Иска все нови и нови впечатления, удоволствия, наслади, а на планетата има и малки неща, например рачето, което се зарави в пясъка, цветчето, чайката — щастието, радостта да ги съзерцаваш... Хайде, любувай се на морето! Ех, какво море е то — варварско черно, стоманено, очарователно, с горчив вкус на йодови изпарения, не тъй солено като южните..."

Какво иска Скот Рейнолдс, ученият, видният физик. Иска покой. Иска обезвредена действителност, бягство от тревогите, които науката създава. И особено бягство от мисълта за онези страшни пакости, които науката може да причини на човечеството. А тя е достигнала до тази точка. Тя плува опасно към бъдещето, тя може да извади наяве все нови и нови сили, които разрушават и убиват бавно или бързо все едно.

Скот Рейнолдс живее с инстинктите си. Той иска дребните радости на живота. Той се изсмива щастливо, когато белият език на морето удря крака му. Той се ядосва, когато французинът с дребничката си жена или полякът шизофреник пречат на блаженството му. „Покой, покой и тишина. Остави света на мира, остави ония зад прага на своите апартаменти! Забрави погледите, с които те сподириха, когато минаваше през плажа, забрави половината от тоя ден, прогони дяволите да не вървят по петите ти!... Закуската е на масата. Тия прислужнички си знаят работата, само прахосмукачките да не фучат гака из целия хотел..."

Скот Рейнолдс предвкусва своя малък душевен мир на самозабрава. Но той не лъже. Една врата се отваря в съзнанието му. Мисълта му го отнася в неговия американски свят, огромния комплекс от лаборатории, научноизследователски и атомни центрове, „където ще се осъществи онова..." А онова е страшното. То е делото на науката, то е нещастието, сполитащо човечеството, бъдещият ужас. От учения генералите искат оръжие, по-страшно от оръжието на „противника", и той трябва да го даде. Но с откриването на това оръжие той ще вдигне завесата и над една тайна на природата. Какво да направи? Да не открие оръжието и да не каже тайната, до която е достигнала науката. В морално безсилие Скот Рейнолдс приема неизбеж-

ното. Той ще създаде оръжието. Той се откъсва от плажа и хубавите и галещи човешки удоволствия и бърза, бърза през океана за огромния комплекс на научноизследователски центрове и лаборатории.

Колкото и да са различни двата разказа „Вълкът" и „Скот Рейнолдс" по форма, по съдържание, по човешка характеристика и по цялостен вътрешен смисъл, те все пак имат нещо общо: вълнението на автора за проблема за живота и смъртта. Във „Вълкът" драмата се разрешава само горе, в планината, със съдбата на един човек, който се съпротивява на бъдещето. В „Скот Рейнолдс и непостижимото" тя е приела донякъде планетарен мащаб. При все че предпочитам наслаждата, която доставят природните картини и човешката характеристика във „Вълкът", аз разбирам и търсенията на автора, направил опит чрез „Скот Рейнолдс и непостижимото" да ни увлече след един от големите въпроси на нашата съвременност — въпроса за прогреса на науката и за смъртта, която науката носи в себе си.

Мисълта на Емилиян Станев върви по стръмни и извилисти пътеки, тя изкачва все по-високото и по-високото и художникът й служи вярно както във „Вълкът", така и в „Скот Рейнолдс и непостижимото".

□ □ □

Паскал беше казал: „В една голяма душа всичко е голямо." И в личността и творчеството на Емилиян Станев има една манифестация на голямото и изключителното. Това е любовта на автора към българския народ и към българското. Тази любов е твърде сложна, защото писателят е неравен в чувствата си — той и се възхищава, и критикува народа си. Възклицава пред неговото величие и говори остро и непредубедено за паденията му. В любовта му сякаш са оживели най-дълбоките традиции на нашето битие, което е било разкъсано от противоречия, което познава изцяло неравенството, духовните и материалните борби. Писателят не се задоволява да бъде само вещ изобразител на бита, на природата. Той съпровожда своите изображения едновременно и с възторг, и с анатема. Той говори и с истините на величавото, и с проклятието на самоунищожаващото ни. Така над неговите мисли като че ли властвува цялото сложно минало на нашия живот, всичко онова, което е било необходимо, в което са се заключавали авторитет и падение, надежда и гибел. Минало, било перспективно и останало

да звучи като пророчество в душата на художника. Нему се харесва да говори и за тъмните сенки, съпътствували достатъчно много величието на народа, оронвали неговото достойнство, били необходимост на времето. Тези тържества на мисълта, тези трагични разкрития изпълват с богатство творчеството на Емилиян Станев. Той се издига с вълната на очарованието и слиза с нея надолу, в бездната, към дълбоката тайна на онова, което не бе поглеждано и не бе изследвано от големите предходници. И тъкмо тук е особената мощ на изображенията особено на късния Емилиян Станев — на историка, който се осъществява изцяло в „Иван Кондарев", в „Легенда за Сибин, преславския княз", в „Антихрист".

Емилиян Станев е измежду майсторите на българската проза. Неговото майсторство се врежда в голямата художествена традиция — Елин Пелин („Под манастирската лоза"), Йордан Йовков („Последна радост", „Старопланински легенди", „Ако можеха да говорят"). Негови произведения, като „Иван Кондарев" и „В тиха вечер", напомнят за близостта му с писатели комунисти. Някаква далечна, едва доловима прилика го сближава и с Вазов — най-народностния ни разказвач, воден в творчеството си от върховната идея за родолюбието.

Някои търсят характерното за личността му изключително в единството на ловеца и човека, на съзерцателя на природата и тълкувателя на психологични и биологични закономерности. Други се вълнуват от смелостта на неговата проза, от буйния и горестен тон на началните му разкази, преминал още от „Примамливи блясъци" в по-късното му творчество. Има и такива, които роптаят срещу неговия „аристократизъм", забелязват нещо самовлюбено в духовната му осанка. В същност Емилиян Станев е от тези наши творци, които всеотдайно, с гордост и проникновение са творили нашия български свят — изконен, древен — изконен, древен, по-късен (преди и след войната), и съвременен. Той трепка нервно и възбудено при всяка самоунищожаваща ни среща с чуждото. Той иска да равнява българската духовност с галската или с немската и с руската. Той е и патриот, поел скиптъра на древните ни монаси и летописци, перото на Паисий, огъня на Вазов и голямото спокойствие на Йовков, уверен в моралното превъзходство на българина. Такъв е той, обвиняваният в „аристократизъм". И друго. Емилиян Станев е волева личност, която се самопринуждава на постоянни усилия. Не се задържа при вече постигнатото, а изкачва една безкрайна стълба. Тя е равна на неговото нарастващо познание за света и на неговата диреща и бунтуваща се мисъл

той е автобиографичен, но по свой начин — чрез пределната лисловност на творчеството си. Защото само в една-две свои творби е разказал за себе си, във всичко друго е отразил напрегнатото движение на своята проницателна мисъл, промените в своето художествено съзерцание. С тези особености на своя интелект, на своето художническо устройство той е едновременно завършен и незавършен. Бих казал: той е все на път. Въплътил се в огромното си дело като могъщ художник, пластично изобразителен, съвършен в езика, задълбочен в българското ни съзнание, той си остава за нас едно все неизчерпаемо обещание за нови неочаквапости, за изненади, за открития на нови художествени светове. И тук е оригиналността на неговата личност, а не в позите, претендиращи за изява на сила, на някакво „артистично“ превъзходство.

КАМЕН ЗИДАРОВ

Когато писател, започнал своето творчество в един жанр, премине към друг, образът му неизбежно се раздвоява. Още го виждаме да речем поет, а го преоткриваме и като драматург. Такова именно „раздвоено“ е литературното лице и на Камен Зидаров. Дълго време негова муза бе поезията. Обаче през 1949 г. се появи на сцената първата му драма „Царска милост“. След това се заредиха и други драми. И преобразиха рязко духовната ни представа за писателя. Лирическото му творчество още съзряваше, но гласът на поета безвъзвратно замлъкна. Още очаквахме от вдъхновенията на един нежен и силен лирик, ала една търсеща и бореща се с фактите мисъл започна да ражда една след друга великолепни драми. Камен Зидаров даже излезе начело на българската драматургия. След вече създаденото от Крум Кюлявков и Орлин Василев той възвести най-новото и достигна върхови постижения. Неговата лирична душа заклокочи с вихъра на сценичните колизии. От облаците на поезията той слезе сред фактите и сред човешките съдби.

Камен Зидаров направо пое щафетата от онази гражданско-политическа и историческа драматургия, която бе създадена от Вазов насетне. Макар че много малко направи в комедията, той продължи делото и на Ст. Л. Костов. Не можеше да се учи от своите съвременници Крум Кюлявков и Орлин Василев, тъй като заедно с тях бе морален откривател, духовен скиталец, по ненамерени довчера земи. До него имаше драматически успехи, които той продължи, като усилено създаваше и своя нова драматична форма. Той и изпреварваше своето време, и бе с всяко предишно време, тъй като драмата и в миналото ни е била трибуна на прогресивни идеи, на реални освободителни цели. Впрочем и неговите исторически сюжети ни отвеждат всред летописните страници на миналото, за да позоват мисълта ни напред, към бъдещето.

Камен Зидаров се изяви в напрежение. Неговият личен

живот е бил труден, трагичен, донякъде възвишен. Той се е борил, за да излезе от материалната бедност. Правил е усилия да скъса с провинцията и не е успявал. Принуден е бил да чиновничествува в малки градчета и да се държи на повърхността с много духовно напрежение. А природата го е надарила с една свръхчувствителност. Поради това и честолюбивата му младост е била все незадоволена. За него е била страшна борбата с противоречието между духовните ламтежи и грубостите на живота.

Времето, когато прозира съдбата си, е наситено с магнетични бури, с политическо свръхнапрежение. Той е изцяло в това свое време — сътрудничи в две издания, свързани със Септемврийското въстание: „Нов път“ на Георги Бакалов и „Ведрина“ на Антон Страшимиров. Нежният му, лиричен патос би могъл да намери място в „по-спокойни“ литературни издания. Но Камен Зидаров е верен на идеите си и на своя хуманен бунт. Той иска да върви с историята, да бъде в бъдещето. И нежният лирик става в поезията си морализатор и съдник. Тази привързаност към будните повици на съвестта е важна черта, която ще води по-късно и драматурга.

Камен Зидаров не умее да бъде неутрален, нито да върви бавно, по усложнени пътища. Както началните, така и по-късните му стихотворения са изпълнени с гражданска тъга, некрасовска донякъде, най-вече септемврийска: В „След разгрома“ се говори за болката на млада жена, която се измъчва от спомена за раздялата:

Дълго той ме гледа неспокоен,
после миг и... силно ме целуна...
И разбрах прегръдката му бурна,
думите — прощални и нестройни.

Аз го молих, тихо го заплашвах,
исках аз след него да отида,
но не чу ме той — суров и свиден —
и потъна в уличката прашна,

За жената, измъчвана от тъга по любимия, преди бе писал Смирненски в „Йохан“, а по-късно Вапцаров в своите испански мотиви. Но Зидаров бе казал нещо свое, възсъздал бе един психологически момент, лично почувствуван. Той бе лирик-психолог, близък по мотиви до творчеството на поетите-септемврийци. У него народното се почувствува чрез фолклорния

елемент, чрез използуването на клетвата, чрез споменаването на битови празници, нещо, характерно и за поезията и съзнанието на лириците „септемврийци“:

Минаха Илинден и Кръстовден,
вей горнякът яростно и диво...

И пейзажът му е близък до пейзажа в поезията на „септемврийците“. В неговия метафоричен пейзаж горят свещи над могили, поля и села, веят над земята черни крила ветровете, вижда се зловеща брадва, надвиснала страшно над света, пресякла песните, убила живота. Понякога пейзажът подсказва контраста между спокойствието на природата и драмата в обществото. Кръговратът на природните явления е неотменим — след есента и зимата е дошла пролетта. Ведър грее сводът, а сърцата на хората са осланени, те са „в есента“, смазани от болка, стенещи от спомена за острия „челичен нож“, по който е текла кръвта на хора. Елементи на драматизъм откриваме още в лириката на Камен Зидаров:

Полята умират превърнати
на жалки и мъртви пустини,
където във пясък загърнати
почиват разбити дружини.

И с устни от жажда напукани
народът се в кръстове спъва,
но всуе настойчиво чука той
на твоята кървава съвест...

Такава бе неговата поезия, лирична и драматична, немного съвършена още, но искрена. Природата и любовта като извор на емоции бяха отстъпили на втори план. Интимното се заглушаваше от воплите, от чувствата на борба и вяра. Традиционното съдържание на поезията, познато ни отпреди въстанието, се бе променило и лирикът Камен Зидаров се бе подчинил на нещо друго, ново. Ако пак възпява природата, ако пак изразява лични чувства, то това става вече все в духа на новозародените граждански мотиви.

През 1926 г. поетът написа стихотворението „Тишина“. То и сега се възприема като емоционален синтез на онова страшно време, след разгрома на Въстанието, което протичаше мъчително:

Сега е нощ, сега е тишина —
мълчат навред полета и клисури.
Сега е нощ дълбока — без луна,
сега е тишина пред буря.

Селата спят далеч кошмарен сън
като разбит керван от силен вятър
и будни стражи пазят вред навън,
жестоки стражи пазят тишината.

Тишина наелектризирана. Драматизъм в „мъртва", в нераздвижена привидно ситуация. Тишина, която натиска върху съзнанието на хората. Тишина минало и настояще, настояще и предчувствие за бъдещето. Ето това умение да схваща драматизма на историята ни подсказва възможности, развити вече напред, в бъдещето. Поетът съзерцава погледи, които горят в трескаво покой, в който зреят тежки решения, тишина под градоносно небе. Чувствителността му обаче е все още предимно лирическа. Камен Зидаров внушава надежди. Превръща мисълта си в чук на съвестта, улавя предвестия за освобождаване от кошмарността. Граждански, „ранно" шилеровски" интонации звучат силно у поета. Стихотворението „Тишина", сложено в една антология на революционната ни поезия, ще изпъква и сега измежду хубавото. Поетът броди духовно по различни меридиани. Той възпява родината, припомня си Татунчо, войводата, отива даже в античността, за да извлече от борбата на робите идеи за съвременна бунтовност. Той включва своя глас в доста разредения хор на онази поезия, която вика за борба и зове към грядущото народно.

През 1936 г. излезе първата му стихосбирка „Тишина". През 1938 г. — втората, „Антена", а през 1945 г. — и третата „Септемврийски песни". Това бе и залезът на неговото лирическо творчество. Дългоцветната игра на емоционалните прожектори угасна, защото във въображението на поета заиграха нови светлини, светлините на сценичната рампа. Той видя у себе си мимическа игра, чу гласове на живи хора, раздрусани от драматични колизии. Раждаше се в духовно напрежение нов творец. Драматургът. За него се разкриваха дълбочините на историята, драматичното вече вълшебство на човешкото. Камен Зидаров се преораждаше. Неговото лице на творец се раздвои. Замлъкна лирикът, драматургът подхвана ситуации на съдби и характери, на възвисявания и падения. Това бе тържество и на новата българска драма, изведена чувствително напред.

□ □ □

Камен Зидаров се разполовява и в драматургичното, както и в цялото си творчество. Отсъдено е на този автор сам да се разсича на съставки и от тях да създава синтеза на своята личност. Той е и *исторически* драматург, и драматург на *съвременността,* на протичащата епоха. Драмите му се различават и по форма. Част от тях са написани в стихотворна реч, останалите — в „проза".

Камен Зидаров — почти единствен у нас — използува стихотворното слово, за да изведе драмата на по-високо стъпало, за да направи още по-поетична нейната структура. И издържа упорито на изискванията на мерената реч. Неговата самовзискателност бе голяма. Постиженията му станаха завоевание и за цялата ни литература.

Историческата драма в някаква степен изисква приповдигната, мерена реч. Тази реч я прави близка до поемата. Чрез нея в творбата се преливат героично-тържественото, трагично-възвишеното. Тези духовни стойности са се реализирали не чрез обикновено художествено слово. Писателят разбра естетическото благородство на мерената реч, реч, наситена с патриотически идеализъм, с чувства от колективно естество. Всичките си исторически драми той е написал в стихотворно слово, съхранило и стойността на обективното съдържание, и особената индивидуална красота на лиризма.

Той започва своята историческа серия с драмата „Иван Шишман "(1960). И изведнъж отмести назад традиционната представа за българска историческа драма. Ако в много от предишните творби от този род се предава външната история на събитията, той потърси нещо друго, коренно различно — историческата логика. Чрез нея достига до реалния драматизъм и на историята, и на отделното лице. Писателят намери равновесието между два момента — историческото и личното. В „Иван Шишман" оживява трудна епоха, когато България се намира пред гибел, изправена сама, безсилна срещу могъщ, жесток и коварен враг. Страната е слаба, за да противостои на нашественика. Тя се е разпаднала на отделни феодални владения. Иван Добротица е на север, в Добруджа, Иван Сракимир е във Видин, Константин Деян е в Кюстендил, а Иван Шишман в Търново. Може ли тази слаба, разпокъсана страна да застане срещу фанатизма на Мурадовите орди? Ето първия въпрос на историята. Отговора трябва да даде само едно лице, почувствувало дълга си пред държава и народ — Иван Шишман. Драмата на историята става и лична драма на главния

герой. Тя е даже и негова вътрешна драма, философска борба на мисълта му с угризенията на съвестта. За такъв род произведения мерената реч е напълно подходяща. И Камен Зидаров намира драматично-епичния тон на стихотворното слово.

Иван Шишман е готов за подвиг, но подвигът е невъзможен. Как да се възпее това тежко дело на историята, как да се проследят душевни процеси, наситени с драмата на волята и на интелекта. Не иначе освен в тържествена, трагично дитирамбична реч, създаваща високи емоционални звучения.

Писателят изнася на рампата борбата между външното и вътрешното, между обстоятелствата и волевите, психологическите сили на Иван Шишман. От неизмеримото разделяне на цели и възможности идва трагизмът на личността. Иван Александър се е отнасял на времето пренебрежително към повиците, дошли от Византия, за обща борба с турците. Старата омраза към южната ни съседка, държава-„проститутка", лъгала ни във войни и с дипломация, е сковавала волята на Александър и неговите съратници. Вината на Александър е и друга: със своя развратен характер, под влиянието на дворцовите интриги той разделя държавата си. Застават едно срещу друго изпълнени с омраза две царства — Видинското и Търновското. Те са водени от братя, родени от различните жени на Александър. Може ли по-големият брат, Срацимир, отстранен от търновския престол, да преодолее ненавистта си?

Отдавна е известно, че историческата драма с някои свои черти превъзхожда историята. Тя ни въвежда повече в интимния дух на времето, поставя ни сред вихъра на страстите. Тя превръща в психология логиката на историята като независима и могъща изобличителка на интимно-човешкото. Камен Зидаров е създал историческа драма, а не творба хроника. Той е разбрал къде е силата на драматургичното изображение. Деятелната воля на Иван Шишман и неговият предвидлив ум са обречени на безсилие. Вече са смазани от самите обстоятелства. Двигателната способност на могъщата десница е парализирана. Оттук и замайващият трагизъм в съдбата на Шишман. Камен Зидаров е поискал неговият зрител като свидетел на историята да се раздруса от мисълта за страшната фатална сила на историческото предопределение. Поуката трябва да е по-дълбока, отколкото в познатите ни исторически хроники. Тази поука не бива да се елементаризира, тя трябва да бъде и мисъл, и емоция едновременно. Тя е изживяване на трагизма и потъване и в голямата национална драма, и в личните човешки съдби. Тя е очищение от онова самодоволство, което ни създа-

ват обикновените житейски обстоятелства. Писателят е стигнал формулата на истински трагическото, познато със стойностите си от големите традиции на античността и на по-късното време.

Още в първата картина зазвучава на големи вълни патосът на историята, превърнал се в лично изживяване. Драмата започва с българонародни акценти — отношението на болярите към византийския пратеник, дошъл да иска помощ:

Владислав: Какво ни дебне *старата лисица?*

Михаил: Какво пак иска този *гладен вълк?*

Тези реплики въвеждат изцяло в драмата, без описателно встъпление. И по-нататък чрез речите протича споменът за миналото, което пречи да се хвърли мост между двете държави и да се създаде единомислие. Камен Зидаров е наситил драмата си с историческо знание. В нея изпъкват релефите на епохата. Тя е огледало на всеобщото и на личното съзнание. Около българския двор витаят тъмните сили на универсума. На сцената невидимо марширува и световната история. Разпокъсан е християнският свят. Диво воюват венецианци и генуезци срещу Византия — за надмощие. А нейната сила е изчерпана. Династическите борби в нея не пресекват. Редуват се коронации на узурпатори, идват с тях царски пиршества по време, когато застрашително брули византийската територия вихърът на турското нашествие. Огненият фанатизъм на исляма гори на хоризонта, а стари и неизплатени сметки се намесват в личните отношения на балканските държавици, отчуждени помежду си. Всичко се носи по повърхността и никой не прозира какво готви бъдещето.

Великолепната увертюра на драмата улеснява размаха покъсно на сценическите изображения. Шишман, наследникът на враждите от миналото, прониква в истинската същност на нещата. Но неговото познание е смъртоносно, то го прави самотен. И дързък. Защото той, обезсиленият от историята храбър мъж, отхвърля бездействието, не иска да бъде жертва на фаталността.

Камен Зидаров е разбрал издълбоко колко богато е нашето минало с философско-историческите си подтекстове. Колко съдържателни са превратностите, подлагали на изпитание човешкото достойнство, гражданското мъжество. Чрез драмата „Иван Шишман" един народ се навежда над своето минало — с болка, с тъга. А паралитическото въздействие на обстоятелствата е поучително и днес. На сцената протича логиката на неизразимо великото и безконечното, на отблъскващото и жалкото, събрани в едно.

Този, който е предусетил бедата, е бил народът. Със своя инстинкт той е прозрял опасността. Той е доловил, че иде нещо страшно. Дядо Янкул е казал още пред Александър:

„Пустош, потоп ни чака тука всички!"

Но не е могло да се чуе тоя глас. Народът и държавата са били разделени от пропастта, издълбана с болярските насилия. Българската знат се е нежела в своите стаи, когато главнята на пожара е била под тях. И задава се мрачната нощ на Апокалипсиса, когато слънцето ще потъмнее и небето ще хукне разлокъсано. Всичко това се предусеща само от Иван Шишман и от народа.

Като личност с българско съзнание Камен Зидаров е израсъл много, за да достигне той, драматургът, до философски прозрения. У писателя са се извършили сложни духовни процеси, за да бъде възможно това ново творчество. Работило е не само въображението, работила е и мисълта. Работила е и волята, за да утвърди в образ и в слово виденията.

Драмата „Иван Шишман" придобива изключителна дълбочина. В епохата на нарушеното сцепление между народ и държава героят трябва да решава бъдещето на страната си. Той за разлика от баща си извива кормилото на кораба в друга посока. Но не може да се зарадва с успех. Върху него напират сили, по-могъщи от волята му. И неговата здрава природа боледува духовно. Болестта й е в усещането тъкмо на нарушеното равновесие, в чувството за жестокото възмездие, което историята е подготвила:

Да, татко, гледай как добре ми върза
ръцете ти и сам — преди години —
предаде ме завързан на Мурада.
Ти от неверника потърси вярност
и от безчестния — войнишка чест.

Иван Шишман, който иска да действува, трябва да изживява предопределението си. С рядка, силна драматична интуиция Камен Зидаров е надраснал даже и своя предишен опит като драматург. Трагическият драматизъм в неговата историческа творба е с дълбоко „подводно течение". Тя извиква размисли. Иван Шишман си дава сметка за пречките. Неговият интелект е силен, той вижда и необходимостта, и безпомощността на своите предприятия. И това усилва и героизма, и личната му трагедия. Срещу пречките на историята мечтата и желанието са-

мо са слаби оръжия. Но Шишман все пак се държи. Той е войнствен дух.

В другата си драма — „Калоян", Камен Зидаров поставя героя пак при трудни обстоятелства. Но Калоян има и сили, на които да се опре. Неговата държава е възродена, могъща, докато Иван Шишман е най-трагичната фигура в нашата история, може би след Самуил. Над неговата тъжна драма наистина са плакали вековете. И Шишман, и народът са предадени „завързани" на поругание. При тези ситуации драматичните похвати в двете произведения са различни. Шишман изживява напрежението. Във финала на драмата той тръгва на бой, смел и великолепен в решенията си, макар че неговото поражение от изявилото се съотношение на силите е вече явно. Калоян е на върха на успеха си. Той загива донякъде от интригите, от случайността. Той се измъчва повече от нещо, което бихме могли да наречем вечната самотност на силните, на мислещите хора. Той може да решава и да действува, може да удари меча си о огромната скала на историческата предопределеност и да я преодолее. Той загива в момента, когато вече събира плодовете на историческата си мисия. Трагизъм пак, но от друго естество.

Нека кажа още тук, че Камен Зидаров ни е извадил умно от традиционно обедняната представа за нашите царе като феодални владетели само. Със средствата на изкуството той ги „очовечил", т. е. извел е на преден план друга категория — човешкото, като гибел на герой, като борба с логическата сила на обстоятелствата. Това е изключителен успех за нашето драматургично изкуство. Историята не само се преповтаря, както в много други творби, а от нейния смисъл и значение се извеждат и категориите на човешкото.

При Калоян има личен трагизъм. Но Калоян побеждава малките и големите препятствия по пътя си. Той отстранява непрекъснато онова, което му противостои. Неговата борба е повече външна, като вътрешната борба проблясва само туктам при вземане на отделни решения. Калоян, пожелал да отвори прозорец на юг, прозрял значението на връзките ни със Запада, с възраждаща се и напредваща вече Европа, загива поради интрига, до голяма степен случайно. Това е неговата драма, разказана донякъде с епическа разтегнатост. Иван Шишман е героически трагичен в борба с надвременни вече обстоятелства. Той е пред гибел по предопределение „свише". И драмата му може да се реализира не повествователно, а в оная изострена форма, която авторът е намерил. Срещу Иван Шиш-

ман стои историята и всичко натрупано от миналото — срещу Калоян стоят дворцовите интриги. Те решават. И идеята на старата творба някак си избледнява. Наистина замислил ли се е Зидаров над тази поредица от убийства: убит е Асен. Убит е Петър. Убит е Калоян, третият от братята, Калоян, когото ромеите наричат Ромео Октон —Ромео убиец, който е имал сили да изведе страната си до величие чрез връзките си с тръгналата към Ренесанса Европа (1207 г.). Защо не е успял Зидаров да стигне онзи драматизъм, който ни поразява в „Иван Шишман"?

Калоян решава разумно въпроса за участието на България в ервопейската история .Той не само разбива рицарите на Балдуин и влиза в договорни отношения с папа Инокентий, но се насочва тъкмо към Солун, вратата за Средиземноморието, за срещата ни с тогавашна Европа, с цивилизацията на Венеция и Генуа. Калоян решава въпроса Запад–Изток при тогавашните условия, тласкан от идеята си за изгоди на българската държава. Той носи у себе си предчувствието за едно възраждане на света, в което иска да участвува. И пада убит. Камен Зидаров е вникнал донякъде в един изключителен интелект, в една оригинална личност, но неговият Калоян е и твърде много в сферата на дворцовото интригантство. И драмата се развива като преразказ на събитията, като *повествование* за последователно ставалото, без онази голяма мярка за драматизъм, която бе създадена с „Иван Шишман". Авторът сам е създал кодекса, по който ще го съдим. „Калоян" би бил голяма сполука за друг автор, ала Камен Зидаров бе вече създател на голяма историческа драма. Две концепции и два нееднакви драматични похвата са довели и до неравни художествени резултати. Не бушуват в „Калоян" онези грандиозни страсти, които лъхат от „Иван Шишман". Няма пориви на мисълта и сърцето, които разширяват пределите на нашето познание за човека.

Третата драма на писателя — „Каин и магьосникът", като че ли търси синтез между външното и вътрешното. Тя е пак драма-разказ за исторически събития, за индивидуални и колективни изживявания. Тя е отново ефектно историческо зрелище и драма на едно лице, което като Шишман понася бремето на историята и се жертвува за народа и родината. Такава е оригиналната Камен Зидарова интерпретация на образа на Боян Магьосника. Ако бе задълбочена вътрешната борба у Боян, драмата още би се извисила. У човека има неща, които той не открива освен на себе си — и на своя литературен съз-

дател, писателя. Камен Зидаров знае добре това. То влиза в неговия изследователски метод на търсене на „секрети", на тайни на мисълта и волята. Така му се открива и Боян, над когото също виси предопределението на историята. Боян стои над Петър, който е обречен да бъде само зрител на ставащото, немощен да спре подкопаването на държавата. Но Боян не посяга към кормилото на властта, той тръгва по пътя на личния подвиг и личната жертвеност. Тук е неговата човешка тайна. Психологическата разработка на тази теза създава драматическото съдържание на „Каин и магьосникът".

Историческите творби на писателя се базират на познати събития. Но авторът извежда лицата от историческата рамка и ги очовечава. Той ги прави близки нам, въпреки отдалечеността на епохата, на социалните групи, от които лицата произлизат. И в това е сполуката на писателя — в намирането на мотиви на човешкото: и с бурния протест срещу необходимостта на Иван Шишман, и с безпощадността на Калоян при преследване на една голяма цел, и с идеалистичната жертвеност на Боян Магьосника. Всеки от тези герои е в известен смисъл „не-герой" — като очовечена личност — и това създава драматизма му. Писателят се е стремял към онова общочовешко и вечно, което произтича и от нравствената същина на характерите, и от борбата на личността със самата себе си, от идеите ѝ за лично достойнство, за дълг и чест. В драмите звучи силен одическичен елемент, тясно свързан тъкмо с понятието дълг. Героите имат като противници освен обстоятелствата, но и висшите нравствени сили у себе си. Те се борят за правдата на своята личност и имат нравствена представа за съвест. Те не спят спокойно, преследвани от съмнения, от мисълта за правотата или неправотата на своите постъпки. Орган на висша сила е тяхната нравственост — това е силата на дълга към държавата. И в своята жертвеност те са мъжествени, идеалистично възвишени. Тук е „Шилеровият" патос на Камен Зидаров, потънал като голям европейски драматург надълбоко в тайната на историята: героическата постъпка, типична за персонажа му, борба за нравствената същина на човека, осъзната от личността. Найсилно това се долавя в „Иван Шишман", макар че във всяка от творбите на писателя има възхвала на морално мъжество.

Драмите на Камен Зидаров са с добре насочени сценични качества. Героите не са пъстра смес от много човешки черти, както биха допуснали това примесите на хумор и буфонада в драмата. Те са стилно целенасочени. Героите са личности от висок порядък, лица, които изкупват наказанието на история-

та. Те са носители на идейни морални сили, с трагическа предимно предопределеност. При това трагическото преминава от сферата на историята в самия характер. Камен Зидаров е прозрял съдбовното в българската история. Той я разбира като низ от героични борби и от трагични падения и това е сложило своя „философски" щемпел върху неговите драми, върху характерите и тяхната индивидуализираност.

Езикът на писателя носи в себе си сюжета и личността. Великото у човека, изключителното в заложбите му, идеалното в борбата с грозното и долното са се отразили на поетическата реторика на словото. Чувствата за дълг и вина, несъгласието с историята, трагичната борба със съвестта са се реализирали в произнесените тиради. Речта, издаваща единство с народа, с черковнославянистичното дихание на епохата, е раздвижена, богата, изпълнена с възхищение, учудване, съмнение, съжаление, страдание, ужас, изобщо с всичко онова, в което бушуват дълбочините на човешкото изживяване. Съдържанието на драмата преминава в самия език.

Зидаров разбира, че драмата е игра-действие. Че този й характер се определя не от физически действия, а от изживявания, от духовно напрежение. За него и думата е акт, ставане на нещо с участие на волята и чувствата. За него тя е душевен жест, промяна, синтетичност на чувство, мисъл и воля. Този характер на словото се усилва от стихотворната форма. Състоянията и мисли се свързват емоционално с постоянството на ритъма, с поетическата организация на речта. Писателят използува разнообразни метафорични форми, сравнения и заимствувания от народен говор. Той оригинално интелектуализира паралелизма, познат от народното творчество:

Кому се молиш, клета Десислава?
Светкавицата блесна вече в мрака...
И скоро... мълнията ще удари!

Или друг пример:

Надеждите ми бавно ме напускат,
тъй както птиците — гнездата сутрин...

Тези форми са драматично експресивни и съдържателни. Те са понякога лирично-поетични:

Защо сърцата днес на мойте близки
като цветя сред мрака се затварят...

Срещат се варианти и на народно говорими форми като заклинанието, продиктувано например непосредно от изживяването на Иван Шишман.

Рухни ти, дом на славните Асеновци!
Дом на царе — пречестни християни, —
дом на безстрашни, горди великани,
щом може в теб един страхливец жалък,
един уплашен цар ръка смирено,
да подаде на гнусния неверник!

Езикът функционира като сценично изображение, той прави видими духовните състояния, той действува и на слуха, и на зрението, на цялостното ни съзнание. Той довежда до предълна сила душевното ни напрежение. Защото Камен Зидаров е измежду майсторите на словото. Той постига със свобода и зрелищното, и фината интимност чрез стихотворната организация на речта. За това изцяло свидетелствуват срещата например на Иван Шишман със Срацимир или вътрешният монолог на цар Петър, т. е. разговорът му с поп Богомил:

Цар Петър:
Но тази бесовска, зловеща сила,
която днес в душата ти бушува,
от ден на ден към кладата те тласка.

Поп Богомил:
От векове през кладата минават
пътеките към всяка нова правда.

Цар Петър:
А ти забравяш ли, че служиш богу?

Поп Богомил:
Но службата на бога е напразна,
ако не е тя в служба на народа.

Цар Петър:
Не виждаш ли, че ти събираш огън
и мълнии на твойта малка лодка?

Поп Богомил:
Аз зная своя край. Не се страхувам.
И никога не мисля за смъртта.

В този монолог-диалог стихотворната форма досъздава (чрез езика „контра", езика полемика) поетическата представа за човешки разум, който търси защита срещу злото.

Речта на героите е богата със сентенции, с парадоксално познание за света:

„Тук всяка нова истина е ерес..."
„Морал дори в разврата има..."
„Да спрем, защото времето не спира..."

Тази реч звучи не книжно, а естествено, съразмерна на драматическа ситуация. Иван Шишман говори образно за кървавия залез, след който ще потъне задълго държавата във вечността на забравата:

Кажи ми, боже, кой е тоз владетел,
всесилен повелител, който може
да спре тук встровете, що се бият,
да ги сплоти в съюз за мир и братство?
Кажи ми, боже, как да спра враждата
между небето и земята!

Сентенции, лирични възгласи, хиперболи, всичко това има своя поетическа стойност във величавите драми на историята като патосно въплъщение на силни чувства и напрегнат драматизъм.

□ □ □

Историческите драми на Камен Зидаров заеха предно място в нашето съзнание като художествено завоевание, като ново начало в историческата ни драматургия. Но, както казах, лицето на драматурга Камен Зидаров се разполовява. Той, художникът, бе в миналите епохи от позицията на съвременността и в нашата епоха като неин съвременник. Той даже така започна своето драматургично творчество. Не се изкушавам от каквото и да било предубеждение относно драматургичното богатство и на по-новата, и най-новата ни история. Това, което става у нас през нашия век, не е нито малко, нито „скорозряло", за да не дава материал за голяма философска драма. И все пак драматичното творчество на Камен Зидаров за нашата съвременност е с по-особени черти: то е предимно изобличително, критическо, а не героично-философско, както историческите му драми. То е и повече многолинейно, с повече герои и с по-

пъстър епически фон: в него е изнесен в жива, говорима, прозаическа (а не стихотворна) реч жизнен и исторически опит. Тук има пак гигантски исторически сблъсквания, но с миниатюрни подробности на личните отношения. Такава е още първата драма, в която писателят развенчава монархическия мит.

На софийската сцена се появи през 1949 г. драмата „Царска милост". Както драмите на Кюлявков и на Орлин Василев, така и първата драма на Камен Зидаров бе пряко насочена — идейно и тематично, от текущите обществени борби. Писателят, който вярваше във великата мисия на новата, социалистическата демокрация, нанася решителен удар на царския институт. Той развенчава самодоволното упоение от монархията. Историческите животописни и публицистични произведения не бяха достатъчни, за да се разкрие националното ни нещастие, дошло с деспотизма на монарха. Камен Зидаров намери оригинален сюжет, създаде силна творба чрез една лична човешка драма. От трагедията на неговите герои се вижда, че миналото не е било една политическа аркадия. Че зад фалшиви драпировки се е прикривала поразителна жестокост.

С вещина писателят изследва отношението владетел и народ. Жестокият характер на Фердинанд разрушава илюзиите. Отрезвяват онези, които са били упоени от мита за неговото благородство. Коварството — ето изкуството на Фердинандовата политика.

Камен Зидаров гради драмата си свободно, без да робува на предварително приети принципи, на школска естетика. Той следва живота и неговата истинност. И показва усет за драмата като воленизява, като борба с външни и с вътрешни препятствия. Той възсъздава пъстрия фон на времето с много действуващи лица, но не изпуска логическия смисъл на драмата и нравствената й същина. Така „Царска милост" тръгна по сцените като завършена интимно човешка и гражданско-политическа драма. Тя стана събитие в българския театър и в нашата драматургия.

Писателят изведнъж се отдели от предшествениците си — изобличители на монархията, по смелостта на сюжетния замисъл. Онова, което не се решаваха да изкажат даже автори като Ст. Л. Костов, сега намери една сгъстена истинност. „Царска милост" бе и идейна победа над колебанията, над неясностите в отношението към наследството на миналото. Поетът, писал някога за злокобната тишина, легнала над земята ни, сега издигна глас за протекли „исторически злини".

Драмата му има и друг ефект. Тя увлича като психологическа действителност, като сключени помежду си в няколко цикъла човешки съдби: Ирина—Боян—Вера—Вела. Камен Зидаров изведнъж се изяви като драматург-психолог. Доброго познаване на българския живот, спомените за едно отминало трагично време, населено с тъжни и „смешни" типове, великолепното чувство за народния език и за езика на аристократическата знатност (Фердинанд) се събраха в достойнствата на драмата. Формата се разгръща свободно като сбор от много лица, от много сюжетни линии, за да се съсредоточи върху главното — дуела Ирина и Фердинанд. Архитектониката на творбата сама отхвърля претрупаността с акцента накрая върху изобличението. Под властта на монархическия институт животът няма възможност за усъвършенстване — той се превръща в постоянна трагедия, в насилие. Нещо лично, изстрадано, доловимо, но недоизяснено за нас днес е водело въображението на писателя, когато е доизграждал сюжета на своята творба.

Главни герои на „Царска милост" са учителката Ирина и монархът Фердинанд. Непосредна, наивна в чувствата си жена и брутален хитрец. Чрез положителното се вижда отрицателното. Срещу жертвоготовността на Ирина, която спасява от смърт Фердинанд, стои жестокостта на монарха, съзнателен убиец на сина й. Величеството без угризение марширува върху костите на загиналите по фронтовете. Величието, което проигра народните надежди, величието, което доведе България до трагична разруха. Драмата прераства в обществено изобличение, богата с миниатюрните битови подробности от нашия живот.

Камен Зидаров поема и завършва — като художник на вътрешния живот и на тънкостите на душевните изживявания — многогодишен спор, воден с онези, които всяват илюзии относно монархията. Той изобрази „живия" Фердинанд в най-кървавите му часове, в часовете на войната. Свалена бе маската на притворството и бяха показани открито Фердинандовата враждебност към народа, вулгарната му аморалност. Учителката, която бе спасила живота му, получава трупа на своя син, разстрелян по нареждане на Фердинанд. Такава е тънко маскираната „царска милост". Едно наказание на предаността и на доверчивостта. Жестокият бурбон, студен, надменен, презиращ народа, носи духовната атмосфера на властничеството през епохата: алчни и безскрупулни управници, „либерали", пладнешки обирници. Срещу тях идеалисти тесняци, скромни крепители на духа на народа. Драмата на една лична човешка

съдба има богат политически подтекст. Тя е едновременно трагедия и героична драма — поведението на Ирина след разстрела на сина ѝ.

Първата творба на Камен Зидаров бе забележителна сполука. Авторът пое по-нататък верния път на изобразяване на текуща или по-близка, „вчерашна съвременност" — като разкриване на фактите чрез драматизма им, чрез борба битово-житейска, философско-историческа.

С близки до „Царска милост" сюжети са и другите две граждански драми на Камен Зидаров — „За честта на пагона" и „Блокада".

В драмата „За честта на пагона" писателят извежда на сцената времето непосредно след Първата световна война. Пак шествуват хора, деградирали морално, онези които подготвиха войната, които разбиха народните надежди и разгромиха въстаналите войници при Владая. Онези, които още задвижват в обществото своите лицемерни понятия за чест и за „величие" на България. В тези аморални среди протича драмата на честния човек, заплетен в интригантството им. Тази драма като „Царска милост" е богата с жизнени подробности, с лични човешки проблеми. И тя носи атмосферата на българския свят, изпълнена е с народното разбиране за добродетел и достойнство. Конфликтът е в исторически създадените напрегнати взаимоотношения между честни хора и лъжлива управляваща „знатност".

Камен Зидаров обича тъкмо драматични ситуации, при които обичащи се млади хора не могат да се съберат, защото ги разделя пропастта на социалните отношения, разделя ги нещо фатално, преди ставало. Такъв е драматизмът и в „За честта на пагона". Любовта между Владимир и Станислава е обречена, защото Владимир иска да запази своята чест, а Станислава да спаси баща си, убиец на неговия баща. Постепенно Станислава разбира коварството, схваща, че подвеждат Владимир приятелите на баща ѝ и това още повече усложнява ситуацията. Тя разкъсва двамата, убива човечните им чувства, прави невъзможно щастие.

Камен Зидаров създава морално-социална драма, която се развива в посоката и на „криминалната сюжетност", предопределена от предишни омрази и сегашни борби, поведена от противостоящи обществени сили.

Времето на фашизма и капитализма, борбата със строя на насилието, на измамата са заключени и в сюжета на драмата „Блокада". Тук характерни герои на епохата са комунисти,

борци за свобода и за промяна на социалния строй, борци за други човешки отношения. Тази тематична насоченост има и своя конкретна пластическа картинност. Голямата борба протича през отделните човешки съдби — като съществуване в постоянно безпокойствие, като жертвеност на лица, жадуващи справедливостта, като отказване от правото на текущо щастие. Деян, който става партизанин, е жесток спрямо себе си — той изгубва младата си жена, той изоставя малкото си дете. Той жертвува личното си щастие в неукротимия си порив на комунист, верен на идеята на онази сила, която разбива стария жесток строй. Усложняват се неговите отношения и с довчерашните му приятели и другари, които се отчуждават от него или направо застават срещу него като оръдия на врага. И сега личните отношения, любовта към една и съща жена влияят и на политическите борби. В тежките изпитания Деян се съхранява несломен, силен и устойчив. Той е идеалната вътрешна свобода, той е победата над всяка себичност, тържеството над всякакъв личен интерес.

За да разкрие човешката драма, Камен Зидаров използува ситуации от времето преди народната победа: блокада на селище, в което се укриват партизани. Драмата показва как при режим като фашисткия се раждат подлостта и измамата, как се заличава моралното у човека. И „Блокада“ като „Царска милост“ е гражданско-морална драма, наситена с миниатюрни житейски подробности. Универсалното, общонационалното в нея преминават през текущото и житейското, придобило изключително трагичен характер. Личността на комуниста Деян излъчва най-прекрасното, което носи у себе си българската натура, романтично извисена. Той е обикновен човек, който усеща пълнотата на живота и се стреми към нея, който си създава временно дом. Той е и личност героическа, раздрусана от едно трагично изживяване.

□ □ □

Камен Зидаров потърси конфликтите и на протичащата действителност. Неговото остро критическо око открива зад драпериите на привидната честност фалша, еснафското самодоволство. Даже и при условията на социализма има жестоки нрави, създават се фикции за чест и порядъчност. Тъкмо тези фикции авторът изважда наяве, за да заговори за тях с обществото. От такова намерение са се родили неговите съвременни критически драми „Плесницата“ и „Любовта на Адриана Ор-

лова". В каталога на Зидаровата драматургия те не заемат онова видно място, което се отрежда на „Иван Шишман". Но те също подсказват духовната активност на писателя, неговата готовност да съди снова, което пречи на обществото, което заглушава човешкото у човека. Камен Зидаров утвърждава своята съвременност като неин критик, потвърждава пътя напред като отрицател на фикциите за порядъчност у хора, които заемат видни постове в обществото, а поддържат любовници, мамят и тях, и семействата си, заключват се в някаква психологическа крепост на безчестието и бранят своя антисоциалистически морал с лозунгите на социализма — за свобода, за права на личността. Такива утвърждаващи и критически мотиви са подтиквали Зидаров при сътворяването на „Плесницата" и „Любовта на Адриана Орлова".

Писателят строи драмите си за съвременността с особена техника. Той ни въвежда изведнъж в драматичната буря на един дом, който довчера е изглеждал спокоен и щастлив. Бурята е дошла сякаш изневиделица, защото неочаквано се е разкрило върху колко много фалш са се изграждали личните отношения. Съвсем неочаквано декорите падат. Идилията изчезва. Пропада поддържаното довчера равновесие. Започват борби, чиято развръзка зрителят очаква с напрежение. Всички съгласия, които са съществували в семейството, сега стават само повод за упрек, духовно средство, за да се усилват яростта и желанието за борба. В силни героични пози се оказват обикновените хора, които не са и претендирали за героизъм. И в положение на „дегероизация" се намират онези, които са били на пръв план, които със свои проповеди са регламентирали даже чуждия живот, които са се представяли за „водачи" в обществото.

Но лошото е и това, че такива хора може да не са сами. Че те се свързват с други като тях и се създава една широка асоциация от подлеци. Те се поддържат взаимно, изтъкват се един друг и вършат неща, които, еднакво непочтени, смятат за нормални. Впрочем аз разказах донякъде съдържанието на една от драмите на Камен Зидаров — „Любовта на Адриана Орлова". Калиманов, който заема видно положение в обществото, поддържа връзки с артистката Орлова. Тя е уволнена за неморалното й поведние с анкета, предизвикана от директора. На нейното място директорът назначава жена си и това му намерение е един от поводите, за да предизвика анкетата. Тъкмо в този разрушен от измамата и разврата свят се вмъква чиста любов, която трябва да се бори за себе си. Край този омърсен свят

живее честността. Тя е също така „обективна“ и „оправдана от действителността“, както и измамата, както и фалшът. Ето в такава драматична ситуация се развива действието в „Любовта на Адриана Орлова“.

При драмата всякога възниква въпрос от голяма важност: „Как“? „Как“ се създават връзките между героите. „Как“ възниква борбата. „Как“ изглеждат реално едни или други шансове, едни или други постъпки. Драматург, който отговаря сполучливо на този въпрос, е майстор в своята работа. Камен Зидаров допуска известна намеса на случайността. Случайно тъкмо синът на Калиманов, който е имал любовна връзка с артистката Архинора Орлова, е влюбен в нейната дъщеря Адриана. Случайно Адриана го е спасила от смърт тъкмо в онази нощ, когато Калиманов се обяснява с Архинора и скъсва с нея, за да сложи началото и на анкетата за извършеното безчестие. Обаче Зидаров поставя и граници на случайността. Защото ако външните събития са случайни, то типичното в поведението на Калиманов, на Адриана и Ивайло не е случайно. Не са случайни и други типични означения на човешко поведение. Ние вярваме на това, което става у Адриана Орлова. Вярваме в силата на нейната личност. Убедително е фалшивото държание на Калиманов в семейството му. Така че случайното в отделни събития не отменява неслучайното в продължителното духовно оформяне на драматургичния персонаж. Вярата ни в истинността на изображенията остава ненакърнена въпреки особената техника на сценичното изображение, избрана от писателя.

Не се спрях на драмата „Плесницата“, написана преди „Любовта на Адриана Орлова“, тъй като сюжетите на тези две творби са доста близки. Пак едно семейство, в което бащата комунист е разложен тип. Той изисква от семейството си добродетели, които сам не притежава: вярност от жената, старание от децата в училище. Той съди близките си, скрит зад маската на благоприличието, а е и прелюбодеец, и лъжец. Срещу този тип, нарушил без задръжки нравствените начала в социалистическото общество и човешкия морал изобщо, застават децата му. Камен Зидаров умее постепенно да навлезе в тревожната атмосфера на изострени домашни отношения. Той сигурно разголва типа на носители на пороци, когато изважда наяве страдания, били прикривани, болки, тлеели дълго. „Плесницата“ е гражданско-морална драма, в която са показани и декласирани слоеве от обществото — Болерото, Пантерата, Философа, Пашата, момичетата, които съпровождат всекидневието на тази тълпа от лентяи. Драмата има един недостатък — прекалената раз-

тегнатост на действието (10 картини). Едно епично изображение, което цели да обхване широката картина на семейния и обществения живот за сметка на драматизма, който възниква при сблъскване на личности и характери.

□ □ □

Камен Зидаров е автор и на една комедия — „Диана и героят". Тя е написана в благородната форма на мерената реч, както класическата комедия на Молиер. Ямбичните стихове са се оказали достатъчно гъвкави, за да поемат в себе си богатото съдържание. Двустишната рима и благородната патина на четиринадесетстъпния ямб допринасят за пълнотата на изказа. Комедията допуска рими, които не се срещат в „чистата", във „възвишената" поезия: „гадно — да паднеш", „дума — сума", „милиони — гони", „лева — опява", „стократно — предприятие". Това са не „поетични", а „прозаични" рими, тъй като акцентуват върху прозаични неща: например „годинки — стотинки". Мерената реч обаче запазва едно тържествено достойнство, което се подкрепя даже и от комичната рима. Веселото съдържание излиза многообемно, обогатено от строя на мерената реч. Ето примери и на тържествено приповдигната, и на комично прозаирана реч:

Соларов:

Но ти нима не знаеш, ти, с твоите годинки,
че трябва да пестиме и грамче, и стотинки?

Разпопов:

Стотинки — да! Но нийде, директоре любими,
в закона не се казва милиони да пестиме.

Или пак в този ироничен тон, който придава иронично-поетична окраска на прозаичното:

Разпопов:

Е... няма тука класа, тук има просто каса.
А касата е всичко: победа, сила, щастие,
затуй към нея всички ръце протягат страстно.
Тя мами и привлича, нашепва, изкушава:
или човек ще станеш, или ще се удавиш.

Зидаров постига комичното освен чрез особената стихотворна структура, но и чрез прякото използуване на игрословието. Циникът и развратникът Разпопов, ограбил държавната каса,

се позовава на Маркс, че нищо човешко не му било чуждо. Но не само това. Камен Зидаров познава изобщо хитрите ходове на комическото изкуство. Той проследява човешки полудобродетели и човешки пороци, които се скриват зад маската на добродетелите. Твърде малко е нужно, за да се подмами човешкото лековерие — една-две ласкави думи, мъничко тъжен грим или малко нахалство, и вратата на човешката душа се отваря. Тъкмо към това ни води и нашият автор, както и класическите комедиографи. Но неговите герои са съвременни. Техните полудобродетели и пороци също са съвременни. Вечни остават нещата, които е казала класическата комедия — с простащина и с натиск се постига повече, отколкото с чест и открито слово. Такива са „леките интрижки" в комедията на Камен Зидаров, която ни казва достатъчно за нашето още „непреферментирало" битие.

Комедията на Камен Зидаров има общи черти с онези негови драми, в които той изобличава съвременни семейни „автократи", хора безнравствени, надянали си маската на благоприличието. Ако в „Любовта на Адриана Орлова" или в „Плесницата" звучи критика, блести на места бичът на сатирата, то в „Диана и героят" нещата са обърнати откъм комично-занимателната им страна. Оригинална е поетическата драматическа постройка. След като ни е въвел в преддверието на нашето всекидневие, писателят отскача изведнъж до древността, до античните богове и герои, за да попълни и чрез алегория, и чрез философия своето тълкуване на съвременността. Античността с натрупаните поетически представи заговаря за съвременни неща, както, да речем, веселата оперетка. С тази разлика само, че тук философският, алегоричният елемент е значително по-съдържателен. Нека кажа веднага, че тази постройка прави драмата освен сценическо произведение, но и добро четиво. Вмъкнатата алегорична сценка с антични герои и богове, която потвърждава вечната власт на жената над мъжа, придава общозначимост на съвременната комедия. Соларов е толкова безпомощен пред жена си, колкото и Херкулес пред Омфала.

„Диана и героят" е оригинално замислено произведение — на места излишно удължено от реплики, които не раздвижват достатъчно комичната ситуация. Когато се затвори последната страница, читателят трябва доста да мисли какъв е в същност жанрът на тази творба — комедия ли е, гражданска драма ли е, или е осъвременена алегория за вечното безсилие на мъжа пред жената. Тази „неяснота" обаче е може би и известно достойнство на творбата. Както като драматург-историк, както

като драматург—критик на времето, утвърдител на прогресивните тенденции в него, така и като комедиограф Камен Зидаров е оригинален автор. Физиономичното у него се откроява и чрез върховите му постижения, и чрез радиалните му търсения, превели го почти през всички жанрове на драмата.

□ □ □

Камен Зидаров извървя много дълъг творчески път. Обикновено той стига до изворите на светлината и радостта на познанието, след което се е сражавал. Неговата жажда на писател-професионалист се задоволява все в мигове на борба. Но той успя да намери и утвърди себе си по-добре от мнозина по-лекомислени в намеренията и в делата си свои съвременници.

Камен Зидаров е автор с изострена чувствителност. Тя му помага да намери поетичната си тема. Тя го подтиква към по-фино духовно познание. И той е измежду тези наши писатели, които достигат своя връх и чрез културното си възмогване. С помощта на духовните паметници и културата неговият дар се доразви. Писателят, раздиплял различни пластове на живота, бил във всекидневието на своя съвременник, възсъздал нашата история с нейните катастрофи, с моралните тези на първенците ѝ, с тяхната философия на гигантизма и отчаянието, използува накрая и митологията, за да ни каже и чрез нея модерни, съвременни истини. Достигането до митологични метафори, до сравнения на съвременното значение за човека с античното, бе възможно след енергична среща с вековни постижения на човешката култура.

И друг тип чувствителност ни поразява у Камен Зидаров — неговата гражданска отзивчивост, неговото неуморно „спречкване“ с всичко онова, което лъха на консерватизъм или на враждебност с идеала на младостта му — идеала на социализма.

С оригиналните си виждания, с реалистичния си почерк и с модерните си драматургични похвати-открития Камен Зидаров изведе българската драма на висина, от която се оглеждат понадалеч обширните хоризонти.



ХРИСТО РАДЕВСКИ

За Христо Радевски, какъвто го познаваме още от началните му стъпки в литературата, не може да не се пише с повишено чувство. Той е виден представител на партийната революционна поезия, и то в продължение вече на половин век. Променя се през това време, претърпява голямо развитие и си остава същият. В неговите стихотворения, изградени с изсечени сякаш думи и с динамични паузи, се усеща винаги борческо мъжество. И когато страда, и когато се колебае, той е верен на себе си. У него драматичното напрежение е постоянно, но се изживява в намиране на равновесието между помисли, намерения и дела. Той преживява тежко всеки разрив на чувствата с разума, всяко несъгласуване между тях, което би унищожило и поета-борец. В тази именно поза — на неотстъпчив революционер — го виждаме през цялото му творчество.

У Радевски има нещо, което, заложено в дълбочина, ни напомня добродетелите на нашия народен характер. Той би могъл донякъде да се сравни с Ламар. Докато у Ламар обаче народностното начало преобладава главно чрез фолклорното — поетът се бунтува срещу съвременността, ала има пристрастие предимно към битово-фолклорното, то у Радевски народностното начало се изявява чрез неговата жизнена всеотдайност и мъжество. Или, казано иначе, чрез неговите здрави „исторически инстинкти", които са винаги силни. Той е народностен не толкова чрез пъстрото фолклорно облекло на словото, колкото като борец, като мъжествен партиен поет.

Почти през всичките произведения на Радевски преминава привързаността му към революционната идеология на комунистическата партия. През увеличителното стъкло на тази идеология той вижда съвременния му живот, съпреживява даже вечните въпроси на битието — любовта, смъртта.

Той довежда умовете на читателите до съвсем живата идея на епохата и дава тласък на тази идея чрез своите мисли и чув-

ства. Той е донякъде „интелектуален“ поет, тъй като обича да размишлява върху своите стремежи, върху чувствата и изживяванията си.

Поезията на Радевски е едновременно образ, изповед на емоции, и беседа, силно пропагандистко слово. Той води критичен разговор и с класосъзнателните, и с несъзнателните, но предпочита първите. С тях споделя и собствените си колебания, желанието си да се освободи от слабостта, от ръждата на „интелигентщината“. Защото мерило за личността му е все моралът на партийния колектив.

Такъв виждаме Радевски още в онези първи произведения през 20-те и 30-те години, с които се открои като последовател на Смирненски. Той е донякъде съвръстник — в поезията, не по години — на Багряна и на Далчев. Но с близостта си до обществения живот отразява предимно сътресения и борби, въвежда все във времето, за да ни научи да се борим. В неговия малко груб, и както се казва, „мускулест“ стих се отразява и участта му:

Не цъфтях аз в комфорти сред дойки загрижени
и разглезен детински живот не живях.
Аз родих се в къщурка с прозорци закнижени
и на грижата в грубия скут възмъжах.

Изтъкването на автобиографичното — в произхода и във възпитанието — е направено с явен умисъл. Поетът иска да се отдели от политически неутралните поети. Той враждува с онзи „лирически егоизъм“, който тегли поетите към прекомерно личното. Този „лирически егоизъм“ е за него „лошо“ качество даже и когато уважава някои от аполитичните поети. Защото у тях открива привързаност към една остаряла поетическа догма, а животът, суров и безпощаден, иска превъплъщаване в нова форма на нови чувства и мисли, една нова поетическа тематика. Така Радевски не само се нарежда измежду майсторите на партийната революционна лирика, но и воюва срещу отживели естетически принципи. В автобиографичните си изповеди той обяснява ясно и категорично промяната, която е изживял:

Аз обичах да пиша поезии охолни,
да възпявам еснафската радост и скръб.
Но животът наставнишки дръпна ухото ми
и посочи ми локва работнишка кръв.

Ето тази локва работнишка кръв е пресякла лутанията му. Тя го е освободила от еснафските предразсъдъци, тя е направила поезията му оръжие.

Неговият ум бди над чувствата и сетивата, той ги контролира, той не отстъпва от своето „кредо". И чувствата се подчиняват, драмата се изживява чрез намереното равновесие.

Радевски се наслаждава на естетическото в поезията, търси неговата пълнота, но не отбягва строго „идейния", публицистичен стил:

> С колко искрена вяра, с колко подли съмнения,
> с колко зигзаги моят път е набразден —
> от тревожния бунт на Бакунин до Ленина,
> от бунтаря самотен до партийния член!

Поетът иска да е ясен в позицията си и затова пише и такива партийно-публицистични творби. В цитираното тук поетическа функция имат само епитетите и скандираната стихотворна реч. Всичко друго в пласта под тях е публицистично: вяра, път към бъдещето, имена на Бакунин и Ленин. Поетическа функция има и един „психологически компонент" в творбата — тези „подли съмнения". Те са негова тема, на Радевски — тема за необходимото откъсване на комуниста от интелигента еснаф. С изповедта угнетителното състояние се е изчерпало. Победно звучи драматичният финал. Борецът се е съхранил, той не се е оказал сам на арената. С победата си над интелигентско-еснафското той се е сближил с колектива, усъвършенствувал е себе си като воля на революцията. И води напред, щурмува, минира със слово и ритъм стария, разложен свят.

Радевски не е поет на преки политически лозунги, той е дълбоко изповеден поет. Има много негови стихотворения, които са изпълнени с усещане за поетичното в природата, с дълбока любов към нея. Нали поетът е роден в подножието на Стара планина (Троянско), нали там е тичал по ливадите и е слушал тайнствените гласове на небето, на вятъра, на водата? Но Радевски, като не губи напълно това си поетическо чувство, се откъсва понякога от него. Защото търси и друга поетичност, иска да бъде новатор в мисли и идеи, верноподаник в държавата на своето идейно credo. Той говори като поет за онова, което е запалило и ума, и чувствата, той се вълнува и измъчва от всеки прилив и отлив на борбата, от всяка жертва, от всяко временно тържество на реакцията и превежда и през мисълта, и през чувството си своите революционни вълнения. Така те стават поети-

чен глас и на неговата личност, чувствителна, мъжествена, борческа.

Радевски бе открит противник на невежите създатели на псевдопролетарска литература, онези, които пишат безпомощно, без усет за езика и за красотата на речта и формата. Но неговата красота е особена, справедлива. Тя се огрява от борбата и идва с духовното, с морално-поетичното в опита на класата. И явно като революционен поет на 30-те години, като новатор в идеи и теми, той по своему, „тихо" ненавиждаше неспособните на оригинални поетически пътешествия, отричащите голямата литература, онези, които смятаха културата за предразсъдък, унаследен от класовите общества. Въпреки някои сектантски наслойки, неизбежни през 30-те години, Радевски имаше вкус и за голямото, за трайното изкуство. Той отрано бе грижлив почитател и на революционната поезия, и на световната класика. Особено силно обича руските класици. И измежду тях — както личи от негови изказвания и статии, — Пушкин и Гогол. За Пушкин е обяснимо, но към Гогол той се пристрастява и поради своето чувство за хумор. Неговият публицистичен, хаплив хумор се подхранва от извори, намерени в световната класика.

И една оправдана гордост притежава тоя пролетарски поет, гордост, която бих нарекъл „артистична". Горд бе той, поетът, отрицател на индивидуализма, борецът срещу „интелигентската ръжда". Разбира се, някои негови „артистични настроения" дойдоха и по-късно, с времето, но те имаха почва и преди, за да се наложат по-късно.

Радевски е вдъхновен поклонник на съветската литература. Обича я не само като комунист, а защото открива в нея и разнообразието: войнишка, революционна и маршова или изящно лирична, пъстра в спектъра си от Маяковски до Пастернак и Ахматова. И това влияе на неговата естетика. В едно стихотворение, написано впрочем не през 30-те години, Радевски се връща към естетическите си схващания.

Поезията: —
и загадъчност,
и безпределна яснота.
За скудните е безпорядъчна,
за дръзките е висота.

Пророчество или откритие —
вселената е нейна площ.

Тя влиза в смутните събития
като арбитър или вожд.

Превръща в музика, в сияние
тя хаотичните тъми.
Ту нежи се като признание,
ту като барабан гърми.

Тя носи бремето — най-тежкото:
надмогването на смъртта.
Защото химн е
на човешкото
величие и красота.

(„За поезията")

Това стихотворение говори за многообразието на поетическото: и „музика", „сияние", и „барабан", който гърми. То не би било написано през 30-те години, когато Радевски вярваше предимно в Маяковски, но и тогава у него е имало пиетет, макар и недоизказан, към разнообразието и всемощта на поезията. И лирикът, изминал сложен път, остава верен на себе си. Той изживя няколко сътресения, но все е привързан към тезата за обществено изкуство, за *значително,* истинско изкуство.

Радевски извърши може би най-голямото си дело през 30-те години, когато неговата лирика пряко, отблизо следи и възпява революционните борби, пресъздава партийното всекидневие на бореца, укрепва волята. Но и тогава той търси поетическото и го реализира според силите си в своята призивна изповед.

Вкусът на Радевски към високото и съвършеното и неговото духовно неразположение към скромните занаятчии се определят и под влиянието на неговите дружби и познанства. Продължителна и дълбока е била личната му привързаност към Борис Ангелушев. Тя е протичала през онези времена, когато Радевски здраво държи перото като копие, когато смело воюва като партиен поет. В своите книги „Живи като живите" той разказва за срещи и познанства и с други видни творци, изразители на висока духовност и артистичност. В познанствата му е имало и много случайности. Ставали са срещи на улицата, в кафенето, в някое издателство. Но спомените излъчват едно — сегашното и тогавашното — преклонение пред таланта, пред несравнимото превъзходство на способния човек. Радевски тачи личната оригиналност — била тя Елин Пелинова, Николай Лилиева, Стоян Загорчинова, Бешкова или на Кирил Христов. Радевски, отри-

цателят на буржоазното общество, воинът срещу буржоазния светоглед, ценеше високо всеки български творец, който въплъщава нещо от духовната мощ на народа ни. Той изобщо цени българската национална култура и това е негово предимство пред онези, които се отнасяха нихилистично към нея и така обедняваха и себе си. У него бяха подчинени на единна цел партийната страстност и преклонението пред високото и съвършеното като литература, като изкуство. Сектантството му през 30-те години се е изразявало не толкова в отричане на културата, колкото в преклонението пред силата на политическия тезис.

□ □ □

Биографично Радевски би трябвало да принадлежи на селото. Той е роден на село. Но Радевски е поет на града. Написал само няколко стихотворения за селото — като спомен, като духовна реминисценция — Радевски израсна с темата за града. С темата за разбунения, за пулсиращия в революционно напрежение град. Той дойде в града от село, което също бе раздвижено издълбоко от нови пориви, което се бе пролетаризирало. И в най-хубавите му ранни стихотворения, наситени с природни картини, гори и болката на това село, потънало в мъгла, насечено със стари и разкаляни пътища, минаващи край схлупени къщи („В мъглата"). В него поетът вижда печалния образ на родината си. И обобщенията му придобиват една силна, класова категоричност — най-хубавото тогава в неговия поетичен фонд:

> В кървав ропот треперят занданите
> и кръчмите неспирно ехтят.
> То народът, настръхнал, окъсан,
> със прегърбени морни плещи,
> влачи своите неволи под съсъка
> на куршума и хладния щик.

В тези авторови мисли, обрамчени с лирични природни картини, звучи гласът на живота, напира конкретната реалност. От тази реалност идват и мрачните бои, оцветили словото. Природата, възвърнала си тук своето величие, ни напомня за наситеното с балкански образи въображение на поета. Той пише за селяните кираджии:

> Кален път. И по пътя кола —
> монотонно и глухо скрибуца.

А студената гъста мъгла
е простряла над тях ямурлуци.

Тези „ямурлуци" на мъглата в Балкана извикват асоциации за селянина, запътен в пустотата на тъжната, на студената безлюдна есен. Поетът рисува убедително планината — с архитектурата на мрачния есенен ден под мъгливите небеса, с детайлите на планинската пустота, с асоциациите за мрачното житие на селянина сред необятния космос на природата. Хубави са и други селски картини, изпълнени с житейска безнадеждност и на борческа скръб:

Тук уличка кална извива
край дувара порутен, мъхнат,
и в мъглата безлистните сливи
като скелети сухи стърчат.

И оттатък блещука... и глъчка...
там народът потиснат, разбит,
в тази стара приглушена кръчма
се бунтува, и пей, и скърби.

Това са образи-обобщения, извлечени от „домашния" свят на Радевски. Но след „В мъглата" и още няколко други творби поетът не се възвърна повече към селото. Бе дишал достатъчно въздуха на града и ни въвежда под неговите сводове. С градската тема идва и една от особеностите на лириката на Радевски — тя скоро и, бих казал, силно се „интелектуализира". След „В мъглата" в малко свои стихотворения поетът рисува конкретни природни картини — природата му предлага само метафори за възсъздаването на неговия градски пейзаж. Съзерцаването на пейзажа се отместя изцяло от поривите на мисълта. И Радевски — като изключим първите му творби — дълго време не се съпричастява с природата и не би могъл да се нарече и неин поет. Той по-скоро разсъждава за нея, отколкото да я съзерцава пряко. Това отбягване на природата даде своето отражение в творчеството му даже и по-късно, когато го увличат общите въпроси на битието, общочовешките мотиви на живота и смъртта. Пише понякога и за природата, но все не може да слее напълно своята личност с космоса ѝ, остава си в своето особено, интелектуално отношение към нея. Не усеща непосредната ѝ поетичност, както вече бе постигнал това с някои превъплъщения отпреди.

Градът също има свой пейзаж. Като поет на града, на революцията Радевски създаде някои от най-хубавите си произведения. Той следи весело-критично съдбовната игра на града. Градският грохот преминава в римите и в съзвучията на стихотворенията му. Музиката на труда укрепва и неговия глас:

И аз поглъщам всяка рима
и всяка думица следя,
че аз туптя в задружен ритъм,
в задружен ритъм със труда.

Не природната безкрайност, а мисловните дълбочини за значимостта на текущото привличат поета. И той намира мислите си всред грохота на града, в тътнещите улици, в шумния мравуняк на множеството. Като следовник на Смирненски с темите за града поетът е и нов, различен от предходниците си. Той се опива непрекъснато от люлеенето на улиците и площадите, припламнали в битки, оживени от многогласието на хора. Всред тази мощ на живота той е и гневен, и сатиричен. Роптае и се заканва, като в заканата му се чува гласът на бъдещето. Радевски написа най-хубавите си градски стихотворения за София. Едно обобщение и на града-Содом, и на епохата. Нека го припомня — и като съдържание, и като особен ритъм, насечен, ударен, преповтарящ в себе си ритъма на града:

Сутрин пробуждаш се, тръпна и нервна,
вечер ти шлагери слушаш модерни...
София — с гнойното злобно сърце!
София — с двойното пъстро лице!

Вик на трамваи, вик на таксита,
ек на гальоти, звек на копита.
В дим, в миризма и сред облаци прах
ти се заливаш от плач и от смях.

Сутрин в гърдите на гневни сирени
виеш ти като същинска хиена —
виеш и с злъчен разбойнишки глад
гълташ потоци работнишки свят.

Нощем, когато тъмата те глътне,
почваш да святкаш ти погледи мътни
и във ръката с димящ парабел
дебнеш по ъглите своя прицел.

С градската си тема поетът се откроi изцяло като поет на партията. Нея той възпява, славослови я. Осъзнава я всред колектива или всред градското множество. Тя е филтърът, през който се прецежда мътният поток на всекидневието. Тя е фокусът, в който се събират целите, идеите за бъдещето.

Най-силен бе Радевски в една интимна ода, онасловена пряко „Към партията". Той изповядва в нея чистата си любов към партията, решението на своя трезв ум и на сърцето си да ѝ бъде винаги верен. Тя е пробразила личността му, тя е единството му с колектива, тя е политическата мъдрост. Комунистът, възпитан от нея, е готов на жертвеност. Одаистичният стих на Радевски не е декларативен, стоплен е от силно и искрено чувство, от непосредна лиричност. Така топло и вълнуващо се пише за любимата или за майката. А партията той пряко отъждествява с майката, с бащата:

Във своята сурова строгост
ти нежна като майка си.

И още:

Тъй както някога, на село,
свежен от утринна роса,
баща ми с лапи загрубели
показваше ми да кося —
тъй ти десница ми подаде
и във борбата ме кали.

Какво повече от това изравняване на партията с хората, които са му дали живот, под чиято любов е израсъл? Тази съвсем кратка поема-ода е и досега най-хубавото написано от Радевски за човешката мъдрост и за интимната властност на партията. Природните образи („както някога на село, свежен от утринна роса") изпълняват помощна функция. Акцентът пада върху вярата, върху победата над интелигентското колебание, тема, характерна и за други изповедни творби на поета.

Стихотворението „Към партията" бе израз и на поетическа позиция. Кой бе писал досега на такива теми? Смирненски. Но нали адептите на естетизма и политически аморфното изкуство нарекоха неговото творчество „лава от революционна фразеология", а Радевски без боязън продължи Смирненски като поет на партийната съвест, която иска в революционната накаленост пределна всеотдайност. Самокритиката като принцип намира своето поетично и философско въплъщение в поезията на Радевски. Тя преминава и през стихотворението „Към партията".

□ □ □

Стихосбирката „Към партията“ излезе през 1932 г. Поетът бе вече 29-годишен. Той бе преминал през тревогите и бурите на младостта, но в неговата книга отсъствуват любовни мотиви. Приглушил бе с волята си гласа на сърцето, за да обезсмърти верността си към работническата класа и към революцията. Той избягваше „вечното“ в интимно човешкото, за да възпее „вечното“ в историческия миг, в борбата. По-късно Радевски ще заговори иначе — и с по-интимен поетичен глас. По-късно той ще се разнежва и ще се топи в радостта и болката на любовната си мъка. Но през 30-те години той бе главно поет-воин. И не измени на повелите на своя ум и на своето сърце, на повелите на съвестта си да бъде предимно мъж-борец, партиец, истински служител на революцията, изпепеляващ еснафското, даже и лично човешкото у себе си. В същност неговата лирика не бе лишена от интимни тонове, но това бяха спомени за класови стълкновения, обич към пролетарката, обречена на жестока експлоатация, мъка и радост в класосъзнаването всред колектива.

Радевски прокарваше пътя към поезията, която създаде Вапцаров. Не само общо тематично, а и непосредно, психологически. Достатъчна е една кратка съпоставка на творби, за да се види как поетически идеи, настроения и мотиви, възсъздадени в лириката на Радевски, преминаваха, великолепно развити, разбира се, в поезията и на Вапцаров. В памет на артиста Порфирий Велков Радевски написа стихотворението „Интелигент“. Темата за интелигента бе актуална. В революционното движение идваха мнозина от средите на интелигенцията. Стихотворението на Радевски, написано през 1935 г., предхожда стихотворението „Двубой“ на Вапцаров, а в образната тоналност и в смисъла на двете творби има много общо. Ето тезата на Радевски, неговото поетическо откровение, направено като размисъл за живота:

Вместо химни —
чу грохотен
ропот.
Затова
тъй жестоко
може би
на очите си
острите
копия

сред гръдта
на живота
заби.
Но животът е зъл,
отмъстителен —
този дребен
непотребен
живот!
Той *ръмжи*
щом подръпнеш
юздите му
щом попречиш
на стария му
ход.

В „Двубой" Вапцаров преминава към пряк диалог с живота. Неговата тема е по-широка: той говори за различните превъплъщения на страдащите и борците. Но и той води диспут с живота за защита на лична и класова правда. Вапцаровата емоционалност блика на силни вълни, неудържима в полемиката, но тематичната близост на места е очевидна. Двамата са с близко социално и партийно съзнание, и двамата разбират смисъла на битката — с разкапания, с озлобения живот. Радевски изведе предимно обобщението, Вапцаров бе поет на конкретната човешка драма, изживява пряко и с разум, и с чувство. Радевски рисуваше реалността като мисловно състояние, Вапцаров, работникът-интелигент, бе вече в самия й пъкъл, в самата й същина. Но Вапцаров бе повлиян донякъде от Радевски, той имаше основание за своя нескриван пиетет и за другарското си преклонение пред своя събрат-поет.

Радевски подготви донякъде и стиха на Вапцаров — макар и с разчупването само в стълбицата на схемата на класическото четиристишие и с акцентите, които слагаше върху отделните думи-стихове:

Небосклоните —
мътни,
безнадеждна тъга.
— Есента.
Като злобен
смъртник,
като стария свят
е тя.

Пожълтели багри
и посърнали
тъжни
поля.
Над Балкана
се шири
страхотна
студена
мъгла.
По небесния
врътник
светят
нощни
студени искри.
Виж:
гората се мръщи
под трагичния
цветен
грим.
Срещу нас
непрестанно
съска вятърът —
злобен пират
и ни шиба
с дъха си
побеснялата,
бялата смърт.

Тук традиционната мелодичност е явно нарушена. Тук стиховата хармония се изгражда от дисхармонии. Поетът „оварварява" не само езика, а и стиха си. Той, разбиращият от артистичност и изкуство, се отказваше от традицията на старото, ласкаещото духа и слуха изкуство, стреми се да се доизкаже чрез удар на слово или ритмичен дисонанс. Защото те, „дисонансите", в тези стъпаловидни стихове с отсечена стъпка, носеха и нови смислови и пунктоалнн акценти. Вапцаров се възползува от тая тенденция и я разшири чрез могъщия си поетичен инстинкт. Той придаде стойност на отделната дума, равна на стихова цялост, явление, толкова характерно за поезията му, и излезе смело извън матрицата на традиционния мелодичен стих.

Вапцаров продължи, доразви и извиси начепатото от Радевски, като доразруши авторитета на онази поезия, която бе започнала да скандира еднообразно. Той превърна в психика поетическата структура.

□ □ □

Възсъздаването на външния свят чрез вътрешния свят на поета, чрез интимните му изживявания е много сложен и труден, оригинален процес. Особено пък на такъв жесток, драматичен свят, непознат за традиционната поезия, като капиталистическата действителност и революционната борба. Затова Радевски през 30-те години бе и поет новатор. Но обстоятелствата се изменяха, изменяше се и поетът, все същият и различен вече. Краят на 30-те и началото на 40-те години е време, по-различно от началото на 30-те години. Цензура. Полицейско преследване. Минала в нелегалност партия. Преживени бяха и „кормиловските" сътресения. Радевски бе вече сътрудник на сп. „Изкуство и критика". Той споделяше там с читателя свои мисли за съвременността и за перспективите на литературата. Той там спореше с поети като Далчев например.

Още в стихосбирката „Пулс" (1936) поетът се докосва до интелектуалната си тема за съдбата на културата, за изкуството, премазано от капиталистическата действителност. Тази тема зазвуча в по-друг аспект вече и като стремеж сега за спасяване на интимно-човешкото у човека. В „Пулс" и във „Въздух недостигаше" (1945) наред с политическата лирика се появяват и интимно човешки стихотворения. Това са лирични размисли, свързани пак с борбата, но изпълнени и с интимна жажда за опазване на човешкото. Малко късно поетът гласува права и на сърцето си. Той му дава надежда и за любовно томление, и за личен копнеж. Той възпява сега и класата, но и родината, търсейки морални, образно духовни опори в нея. Той интелектуализира поезията си и когато най-интимно, с лирична непосредност изповядва себе си. Така припламва особената интелектуална емоционалност" на стиховете му — емоционалност, напоена и с борчество, и с приглушна тъга. В „Писмо" четем:

Навън вали.
И вълчи вятър вее.
Любима, туй е вече есента...

Есента идва да отнесе и последния живот. Тя носи предчувствия и за личен трагизъм, очакван неизбежно в борбата:

Ще дойде онзи ден и час —
тогава
за моя земен край ще чуеш ти.

Този край ще бъде пак там — във вихъра на революцията. Но поетът беседва с любимата. На нея изказва своя размисъл за посърналата природа, за „вълчия вятър", за своята героична болка. Чувството носи в подтекста си мисъл за нещо непостигнато, то навява толкова характерна вече за Радевски мъжествена тъга. Поетът като че съчувствува на самия себе си. Той се самопреценява вече как се държи не като интелигент, вижда щ се в сражение — стихотворенията в сборника „Към партията", а като личност, обичаща и измъчвана от личната си неудовлетвореност или от низостта на живота. Заслужава внимание тая нова, особена психология на бореца интелигент, преминал през закалката на революционната борба, запазил верността си към нея, но ударен от обстоятелствата, обърнал се към себе си, станал самоаналитичен. Заслужава сега внимание и променената лирическа дикция на поета. Той е в редовна беседа със себе си. Той размисля и за себе си, изследва себе си.

За нас, по-старото поколение, личността на Радевски-поета се асоциира обикновено с творбите му, написани за партията. Но той сътвори и немалко стихотворения, в които откриваме лирик с дълбоко интимно отношение към темата за любовта, към темата за родината като най-интимни човешки изживявания. Той потъна постепенно интелектуално и в огромната тема природа. Природата не му дава само материал за образни асоциации, тя става изходно начало за мъдри размисли.

Това бе духовната еволюция на Радевски, новият „лирически период" за него. Процесът се разшири в края на 50-те години след нови лични сътресения. Лириката му придоби по-особен поетичен тембър — без да погасват в нея партийното чувство, мъжествените борчески вълнения, тя стана по-топло интимна, сякаш очовечаването на човека е сега главна задача и на поета. Радевски вижда ясно как хералдическите орли на историята летят напред, как те побеждават и водят въодушевения народ. Той сам ликува всред това колективно тържество. Нали бе мечтал за него в своята поема „Мечта". Нали в толкова стихотворения бе изказал своята привързаност към идеалите на революцията. Но много промени станаха, много нови събития настъпиха и поетът се размисли и над онова, което е вечно и трайно и в нашето човешко битие. Сега той ни затрогва с борбата у себе си, с остротата на мисълта, с по-богатата култура на чувствата. Сега той отново се колебае между интелигента и труженика-революционер и слуша упрека на някаква скривала се до вчера съвест, сепната сякаш от действителността. Сега се стреми да намери и онази поетическа тема, която е отричал

или не е доосъзнавал. Така той е все същият и различен вече в себе си. Много води са изтекли и духът — мъжественият дух — сякаш умъдрява за нови поетически решения. Това усилва неговата продуктивност, той репродуцира и себе си, и света.

□ □ □

Не бихме разбрали пълно Радевски, поета и човека, без да погледнем към неговото хумористично творчество, към сатирата и към баснята му. Гневът, извикан от несправедливостта, направи Радевски сатирик още в началото на 30-те години. Широка популярност имаше сатиричният му цикъл „Ний сме правова държава". Поетът заклейми безправието, което демагогствува, което в непочтената си игра сменя своите маски. След лиричната сатира и епиграмата Радевски откри за своите сатирични цели жанра на баснята. Пише басни настойчиво в края на 30-те и началото на 40-те години. При условията на жестоката цензура баснята бе особено удобна за него жанрова форма, предлагаща му своя хитроумен образен език. С нея вече той продължава традицията на сатиричната ни литература.

Баснята бе необходима на Радевски възпитателя и след народното освобождение. Поетът бе искрено измъчван от низостта, запазила се в живота. И баснята-сатира бе негово оръжие, точно насочено в целта. Поетът се увлича и от особената красота на баснята. Той преповтаря познатия реквизит от животни-герои, от сюжети — поучителни истории, преосмислени вече идейно. Радевски обича да се смее. Неговият смях е дързък и хаплив. В ранните му още творби личи тази хаплива дързост. Тя се омекоти донякъде по-късно, претопена в Езоповия език на баснята, но не изчезна. Баснята помогна да прелее в смеха на Радевски своенравното лукавство. То личи и в по-ранните му басни — „Досадните мухи", и в по-късните — „Слон градинар".

Радевски написа и немалко интимно-изповедни стихове, които, като са далече от жанра на баснята и сатирата, са с критичен подтекст. Това е даже подчертана особеност на интимния му изповеден жанр през последните години.

Между алегоричните му произведения особено изпъква своеобразната му поема за характерите — ако може така да я наречем, — онасловена „Облаци". Облаците са: кристалният, който стои на небесната вис с аристократическа важност, но не пуска на земята нито капчица дъжд; помпозният, който се задава изящно на хоризонта, сякаш създаден да украсява летния ден, а се оказва най-обикновена, досадна при това мъгла;

яловият, който пристига тържествен, дъждовит на вид, сякаш ще ощастливи дървета, полета, треви, а отминава със стотина капки, изтърсени в пепелта. И т. н. Следват „досадният", „вятърничавият", „поройният", „градоносният", „измамният", „потискащият", „навременният". В тези превъплъщения на облаци-характери се отразява заслужаващият присмеха персонаж на обществото — неговите казионни, неговите бюрократични, културни „добродетелни" герои. В морално-философския подтекст на алегориите личи и поетическа култура, и проникновена мисъл. Личи и остро обществено чувство.

Този цикъл е нещо рядко в нашата литература, предпочитала повече преките изображения и откритите морални проповеди и отбягвала алегориите.

Макар и не всякога еднакво силен емоционално, макар и тезисен на места, Радевски остава в съзнанието ни като поет на една голяма любов — любовта към партията, към родината, към народа. Това го е крепило всякога въпреки многото превратни вълни, идвали ту да го издигнат, ту да го катурнат в неговото лично и човешко битие. Той е упорит — понякога и в не съвсем оправданата от времето насока, склонен е към афектации, даже на пристрастия, но остава верен на своя идеал, на своите морално-политически принципи. Затова и когато е всред обществеността, всред кипежа, и когато се отделя от него, той е някак си все на своя поетически пост.

Творчеството му от 30-те години има голяма литературна и историческа стойност. То прави в известен смисъл „вечен" авторитета на Радевски. Възхищава ни и неговото чувство за отговорност пред българската литература. Поетът разшири спектъра на своето творчество през 60-те години не само за да изкаже нови чувства и вълнения, а за да убеди и литературната общественост в необходимостта да се разгърне и интимна, общочовешка проблематика в социалистическата ни поезия. И направи това, без да губи творчеството му актуалност и текуща значимост. Той иска чрез поезията човекът да стане повече човечен. Любопитни са като явление мисловната насока на лириката му, оригиналността на една рефлективна емоционалност.

Значително по обем е и културното дело на Радевски, особено като преводач. Зад преводите му стои личност с вкус, с усет за езика и с култура на мисълта. Малцина са популяризирали като него съветската поезия, и то с най-добре намерените й образци.

Когато се разговаря за поет, свързан исторически със своята революционна класа, с народа си, с техните борби и завоевания,

обобщенията и съпоставките са неизбежни. Радевски е сякаш роден да бъде моралист на своето време. Той има у себе си нещо от патоса и гражданствеността на големите мислители от Ренесанса — нашия, пък и световния. Той иска да види в настоящето бъдещата красота. И честно пише и за своята поезия:

Иди, мой стих, иди сред тях,
сред мойте съдници и братя,
които в труд, и в плач, и в смях
превръщат в Ханаан земята.

Другар и зов бъди им,
води ги и ги вдъхновявай
Невежеството им прости,
но низостта им не прощавай!

И още една негова изповед, която следва да ни води към същността на творчеството му — изповедта на поет, писал и нежни, изпълнени с човечна копнежност стихотворения, и остри сатири:

Не бързай да ми казваш черногледец,
загдето виждам черните неща.
Нима денят е черноглед и вреден,
когато с огнен взор лови нощта?

Аз влюбен съм в живота чист и в тия
неуловими багри на света.
И виждам толкоз много грозотия,
че виждам толкоз много красота.

В това признание нека търсим искреността и вярата му. Радевски е от поетите, които са давали лице на едно време. Без неговото творчество не ще рзберем 30-те години и идейното издигане тогава на българската поезия. А и по-късно, сега, когато в поетичната гора израснаха толкова много млади и силни стволове, той се забелязва с общественото си чувство, със стремежа си към актуалност и към борба с низостта, като поет със зорка мисъл и с неотстъпно желание за творческа широта.

МЛАДЕН ИСАЕВ

Литературната слава на 30-те години се дължи на цяло поколение революционни поети. Мнозина от тях се появяват още през 20-те години, но истинска трайност и блясък тяхното творчество придобива в последвалото десетилетие. Те сега са в битките, сега разгръщат могъщите двигатели на своето творчество. Борци и поети, те сливат изцяло личния си живот с политиката на комунистическата партия.

Биографията на Младен Исаев, един от тях, има много ранна начална дата. През 1922 г., едва 15-годишен, той е член на комсомола. През 1926 г. след Септемврийското въстание емигрира при възрастните в Югославия. Този ранен съзнателен живот се отразява и на творчеството му. Младен Исаев е поет на революционни възпоминания. Той трудно се откъсва от изживяното през юношеските си години. Той е поет и на съвременната му, текущата действителност, като смело настъпва срещу нея.

Още от началното си творчество Младен Исаев не познава самоцелни поетически изживявания. От перото му избягват дълго личните изповеди. Следовник е на голямата традиция на гражданската поезия, на революционната традиция на Смирненски. Все е очарован от мисълта за безсмъртието на участниците в Септемврийското въстание. Все възприема естетически тяхната гибел като величие, като осмислена жертвеност. Мъжествен и лиричен едновременно, Младен Исаев възпя геройката на въстанието и мечтата за бъдещето, а не ужаса и изживяванията на смут. Предчувствието за великото, което идва, създава патоса на лириката му. Една топла интимност господствува в нея, прелива се в гражданския патос, превръща поезията в копнежна лирика. През 1930 г., т. е. доста време, след като въстанието е отшумяло, той пише:

Бели, бели лунни нощи,
Жълта есен. Черна смърт.

Под върбите на Огоста
пресни гробници стърчат.

И продължава в едно баладично настроение:

Вечер идват майки в черно
на ония брегове
с болката си неизмерна
по убити синове...

Пейзажът е донякъде стилизиран: това е все познатият ни пейзаж на кървавите септемврийски *„бели"* нощи. Този пейзаж идва още от стихотворенията на Разцветников и от творбите на Каралийчев. Но у Исаев той е индивидуализиран чрез непосредствеността на поета, чрез неговите възпоминания за Огоста и за нейните брегове.

Настроението в лириката на Исаев е силно експресивно. Защото сам поетът е изпълнен с мъжествена готовност за борба. Той надживява болката си. При среща с родната земя във въображението му изплуват видения, образи на убити комунисти, и тогава поезията му добива особена, романтична форма.

От всички свои съвременници Младен Исаев е най-близо до Хрелков. Не по сюжета и стила на своята поезия, в която няма нищо тайнствено и фантастично, а по непрекъснатото тежнение към възпоминанията, поради постоянното възкресяване на чувствата, извикани от представи за димящи ниви, за избити хора. Природата, когато е осенена от скръб, му напомня винаги за станалото.

Младен Исаев изпя песни и за своята биография на революционер, включил се в текущи битки. Той е борец. Той е предълно искрен. Заради тази искреност може би у него няма следи от някакви чужди школи. В немалко свои творби се е стремял да бъде пряко публицистичен. Но повечето от творбите му излъчват борческа интимност и непотаяван възторг.

В сборника „Жертви" (1934) се отделя особено „Писмо до майка ми". Тя, българската селянка, възкръсва в стихотворението с цялата си лична и народностна мъка. Далеч, в града, е нейният син. Той е там не за да твори чудеса, а за да рискува всекидневно живота си. Неговата борческа епопея извиква нейната тревога и неизмеримата ѝ скръб. В стихотворението има много жизнена свежест. С нещо то напомня стихотворението на Есенин, отправено като писмо до майка му. У Есенин доминира споменът за детството, тънко съхранен като светиня

в олтара на душата. У Младен Исаев главното е революционната всеотдайност. Но и у него интимността отваря вратите към сърдечните тайни. Младен Исаев създава с тази творба ново понятие за майчина мъка, за майчин чест и щастие. Добродетелта е в революционността. Революцията е съдба. И у майката трябва да се възпитат нови морални чувства и изживявания. В сърцето на сина поет преливат възпоминанието, мъката по полето и кошарите, по родното място. В началото на стихотворението се споменава за дъба, край който минава завръщащата се от полето майка. В края синът й подсказва да се вслушва в топлия му привет, който идва от града, когато преминава край големия дъб. Този образ на дъба, на пътя, място за срещи и раздяла, ни напомня нещо вековно в нашия живот. Той е като „плачи-тополата" или „плачи-камъка", където и през турско майки са се откъсвали от синовете си с трепет в сърцето.

Още в началното си творчество Младен Исаев естетизира природата. Обича сравнения, взети от нея. Съзерцава красотата чрез нея. Обича изгледа на замечтани вечери и изгреви, които се разливат бавно. Сравнява дори човешките очи със светлината на деня. Някак си не исаевски са образи, в които тъмнее градът, в които мракът дебне като „парабелно дуло". Нетови са повече онези картини, които са изпълнени с дъха на пролетта, с полъха на вятъра, с волността на полето, с простора на планинския пейзаж. И когато пише за града, той внася в поезията си дъха на природата. По-детайлното му чувство за пейзажа и постоянното му влечение към природата го отделят например от Радевски, който, повече мисловен, е по-пригоден да обхваща градската тема. Даже любимата си той вижда в ореола на някаква природна картина:

Ти влезе — цяла в сняг.
И стаята изпълни
с дъх на пролет.
Ти идеш от града,
удавен в мрак,
а носиш
слънце,
смях
и волност!

Младен Исаев си има свой езиков реквизит за природните картини. Често той „сблъсква" езика на природната образност с езика на революционната публицистичност:

Сърце,
препълнено с любов
и вяра,
по-чисти
от лъчите на снега,
по-топли
от кипеж пожарен.

Младен Исаев пише много. Неговата поезия е биография на епохата. Стихосбирките му могат да се класифицират по исторически периоди. В „Пожари" (1932) той възкресява спомена за опожарената през Септември 23-та година земя и вещае бъдещето, доловено от огнения полъх на нови борби. В „Жертви" (1934) и във „Ведрина" (1936) той все разширява мотивите на революционната лирика. В „Тревожна планета" (1937) възпява борците в Испания. Всяка нова стихосбирка е и образ на текущото време, постоянна изява на нещо дълбоко национално, свързано със страната и с виденията от родния край. Националната тема особено звучи в цикъла стихотворения „Петроханска вечер". Те ни напомнят Вазовия екстаз от родните планини, екстаза от простора, от ведростта на въздуха, от изгледа на голямото, а след това и на близкото — малинката или боровото клонче. Природата е обработила естетически Младен Исаев. Тя е усилила въображението му, тя извиква вълнения и асоциации, тясно свързани с детството.

□ □ □

Младен Исаев е отразил психологически резките противоположности на действителността. У него се усеща жизнената жажда на потиснатите, на загубилите свободата си затворници, живо погребани зад циментови стени. Той се вълнува тревожно от съдбовното в битието на хората от фабриките, той иска да им върне отнетата светлина. В поезията му пулсира ведрото, оптимистично чувство на бореца, победил безнадеждността. Той е запленен от силата на идеите си, от пророческото предвиждане на онова, което е отвъд синора на текущото. Мъката и тревогата се борят у него с радостта и възторга — в острата борба на противоположностите мъката и тревогата падат победени:

Ледовете разбити гърмят,
цяла нощ пее южния вятър;
от дъжда освежени шумят
в слънце плувнали топли полята.

Кошмарите на живота не могат да загасят огъня и светлината. Това негово предчувствие му дава сила. Оптимизмът му не извира от абстрактни източници, както, да речем, в богоборческата поезия на ТеодорТраянов. Неговите извори са в реалността, в борбата, макар и напоена със страдание. Революционните поети на 30-те години отразяват тези психологически противоположности и — всеки по свой начин — побеждават раздвоението си. Младен Исаев намира свой език за победата над трагизма. Ето: щастие е да твориш през една „разжарена" епоха. Щастие е да загинеш в нея достойно. Това трагично щастие дава смисъл, сили, бодрост на духа.

Нараства интернационалната обемност в лириката на Исаев („Тревожна планета"). И заедно с нея — и новото чувство за света:

Аз дойдох в тоя град
като селянин, расnал в ливадите.
Днес пред мен циферблат
е отворило радното.

И това са противоположности — между поетовата селска душа, жадна да чуе как шуми ръжта, как пее лесът, и огромността на света, жестокостта на града, който мачка и потиска. Селската красота и непосредност се бунтуват срещу неразумността на града. В душата на селянчето се появяват нови впечатления, то пожелава да прегази звездния прах, да отиде отвъд хоризонта на познатите вече светове. И в следващото си творчество Младен Исаев ще отразява епохата през призмата на тези противоположности: спомена за родния пейзаж, за изживяното в ливадите и под планината и дръзката хватка на света да посегне към небето и звездите. Поетът, селско дете, се съблазнява от неразгадани тайни, от технически чудеса. Той говори за бурната динамика на епохата, изпълнена с грохота на самолета, и си остава певец на родната земя, нежен и лиричен, мечтателно-романтичен:

Слизат кравите по хълма,
а подире им — нощта.
Говедарчето изпълва
с проста свирка вечерта.

И по-нататък:

Долу две железни змии
през ливадите са в бяг;

ояга и шуми Бързия
в синкавия полумрак.

И накрая вред носталгията на спомените:

Време, време, като мълния
ти погълна оня глас.
Говедарчето от хълма,
говедарчето бях аз.

Нещо наистина есенниновско има в тая вече неутолима скръб по родните места, по детството. Орбитата на голямото познание е завъртяна. От нея вече не може да се излезе. Поетът е познал града. Познал е и прозренията към бъдещето. Той върви напред — през тревогите на планетата и на своето всекидневие. И все пак тихо се отдава и на мечтата по детството, намира себе си в спомена, в меката красота на бленуваното някога. За него, човека на прогреса и на най-модерното познание, е някак си вечен и кроткият, мечтателният детски сън.

□ □ □

Имаше години, когато Младен Исаев бе започнал да се преповтаря. Публицистични творби на партийния поет. Стихотворения за родината. Стихотворения, които с любов възпяват живота. Песни, изпълнени с детска тъга. Трябваше да дойде някакво голямо събитие, което да му хвърли ключа на лиричното обновление, да му помогне да излезе от себе си и да се пренамери. Това събитие дойде с борбата — той бе затворник и концлагерист. И поетическото му вдъхновение припламва с нов пламък.

Лошо е, когато един поет не е достатъчно автобиографичен. Когато няма какво да пише за света като своя биография. Автобиографичността на Младен Исаев бе станала камерна. Бе престанала донякъде да бъде огледало на епохата. Да извисява жертвеността. Зад стените на затвора и зад телените мрежи на концентрационните лагери Младен Исаев написа някои от най-хубавите си стихотворения. Те бяха мъчителен стон по живота. Тяхната поява като че ли оправдава мъката на изживяното. Те бяха вик на бунта му. Те бяха молитвено съпричастие на борека към всички, които се борят и загиват. Те бяха поглед и към природата, към света, който вечно ласкае и утешава. В цикъла „Концлагери" е заключена изповед, направе-

на под шипене на куршуми, взрив на бомби, експлозии на мисли и чувства. Лагерите, партизаните из гори и планини. Източният фонт — всичко това присъствува като лично изживяване в концлагеристката поезия на Младен Исаев. Най-силен е гласът на съвестта („Пленници", „Към поетите"). Появяват се и ботевски реминисценции:

Лежа убит. Убиецът ми бе
по-мрачен от нощта, в която паднах.
Над мен тежи куршумено небе
и вие някъде вълчица гладна.

Появява се топлината на синовното чувство на бореца, когато чувствува, че все лежи:

. . . незарит и сам,
сред диви сипеи, трева и тръни.
Не дишам. Не горя. . .

Великолепни са тези стихотворения, написани за концлагера, събрани в една от най-хубавите книги на Младен Исаев „Огъня".

□ □ □

Стихотворната структура на лириката на поета се определя и от мотивите ѝ. В нея се усещат сдържана възторженост и глас на интимни лирически чувства. Поетът почти не излиза из рамките на класическия, на строго метрическия стих. Рядко неговата реч е разговорна, рядко стихът е насечен на самостойни мисловно-емоционални цялости. Мисълта и чувството търсят яснота и завършват в границата на строфичната организираност. Този стих е понякога напевен, малко разказвателен, понякога описателно статичен, особено когато се описват застинали природни картини:

Долу върху ширна Тракия димят
облаците — кълбраво, огромно руно, —
скрили и Марица, и широката земя,
друмите и хлебните нивя на юни.

Острови над облаците в утрината
са далечните била на планините.
Ние гледаме. И тая дива красота

мами ни с дъха далечен на горите.
(„Над Тракия“ — из цикъла „Концлагери“).

Само краят на стихотворението, където се напомня за концлагера и за полицейската свирка, е по-експресивен.

Но Младен Исаев има творби, в които е постигнат значителен драматизъм. От цикъла „Концлагери“ с повишена драматичност е стихотворението „Свиждане“. В него има и диалог, и бърза, експлозивна сила на чувствата, и динамическа ударена върху отделните думи, което също повишава експресията. По-често Младен Исаев е равен и, бих казал, малко съзерцателен в своята поезия. Той успокоява, той „нормализира“ стиха — задържа го в границите на познати вариации. Примери за такава равност на стиха биха могли да се дадат доста. Сякаш в самия творчески акт поетът скандира стиха си, нормализира го и го успокоява въпреки напора на емоционалното изживяване. Впрочем нека не отминем и някои примери за статичност, преминала в стиха:

Крайбрежната горичка стана бяла.
Нощта — и тя е бяла, чиста, хубава,
Една върба, от сняг до корен натежала,
закри картечницата и човека в шубата.

Само „епичността“ на стихотворението оправдава донякъде тази статичност. Понякога стихът е само декламационен, защото е изпразнен от образност и от интимността на изживяването:

Тоя край, дето буки и мури издигат върхари
и се носи на буйни пшеници шума,
тоя край с хилядолетното име България
е свещената наша земя!

В творчеството, което поетът създаде след Девети септември, като че ли стана характерна за него борбата с ритмическата равност. Редуват се стихосбирки, повтарят се образи и се отрича повторителността в тях чрез нови търсения. Младен Исаев усеща поетическия стереотип. Той отново търси себе си в напористото чувство и в непривичното силно построение. И ту се намира, ту се отпуска до привичното. Понякога „равността“ е победена чрез по-раздвижен, по-съдържателен стих:

По горска пътека сами
вървим над дълбоки клисури.

Планинския вятър шуми
високо в зелените мури.
Край нас бързонога сърна
пробягва, от вятър по-лека.
От сенки и слънце в петна
е нашата малка пътека...

Равността на чувството обаче настъпва равномерно. Очевидно това е някакво загубване на драматизма, станало вред сигурността на сполуките. В контекста на стихотворението звучи индивидуално характерното за Младен Исаев, но без ритмичната напрегнатост на по-първите му стихотворения.

□ □ □

Младен Исаев е поет-комунист. И с образа на комуниста се срещаме непрекъснато в неговата лирика. Той е в мисълта и в чувството на автора, в готовността за саможертва. Комунистът у Младен Исаев е със здрав ум — той ненавижда неясността в мислите и в позициите. Най-често образът на комуниста се откроява в текущите борби и в строителството. Той е изпълнен и с онези носталгични чувства, които го свързват с миналото, със спомена за въстанието:

Години. Години. Години.
А слезе ли ниско нощта,
в дълбоката свежа долина
все още ехти песента...

Младен Исаев потърси образа на комуниста и у Вапцаров. Той написа поема за поета. Но въпреки отделни сполуки поемата не му се удава. Така и с „Поема за винтовката". Комунистът прозира най-добре в изповедните му стихотворения. Там той е „полет и горение", там той е боец край Огоста, строител, тракторист, човек от скелите. Напоследък той вижда комуниста и в една друга светлина — като представител на своя откривателски век, проникнал в нови тайни.

Век на огромни мечти, на човешко братство и на недостигани открития. От земята мисълта се издига в макрокосмоса. Стреми се да разгадае сложността и на човешката личност: какво е добро и зло, явно и тайно у човека. В лириката на поета се появяват нови думи, неприлягащи към предишната му лиричност: „Сърце, радар ми ти бъди..." Въвежда в поезията си на-

учно-технически термини, пише даже за учени, за откривателите на нови тайни. Възторгът му идва все от всесилието на мисълта. Поетът е изправен сякаш и пред едно ново самопознание в срещата си със съвременния век и в усилията да адаптира неговите грандиозни открития.

□ □ □

Младен Исаев е автор вече на голям брой стихосбирки. Биха могли да се изброят над 20 книги със стихове и още толкова книжки за деца. Но важното е не количеството, а физиономичното, присъщото на неговия натюрел. Младен Исаев цял живот върви по главното направление — революционната борбеност. Той се саморазкрива чрез нея, чрез войнственото си ангажиране със социализма. Той възхвали подвига, героизма, всеотдайността. Той е характеризирал себе си, т. е. поета, в стихотворението си „Поет“:

Присвил чело сурово,
той дири багри, звук:
къде си, чисто слово,
неказано от друг?

Поетът търси прости думи, които звучат с порив нов:

По-силни от куршуми,
по-нежни от любов!

Такъв е бил неговият стих, опръскан с кръв, оръсен с пот, суров и нежен.

ЛАМАР

Още в началните си стихотворения Ламар се е разпъвал между своя здрав битов ствол и интелигентското си възпитание.

Ако потърсим онова, към което насочва цялата си артистичност, то бихме го намерили в народностната му поетика. Народностното като език и образ, а след това и като мисловна позиция. Народностното като форма — най-напред фолклорна, а след това и индивидуална. Народностното като темперамент на една личност, свързана главно с колектива на селото. Така се е създавал „феноменът" Ламар в нашата поезия. При него няма ясен „логически" стил. Той говори чрез образи. Затрупва ни с образи. В много случаи само чрез тях подсказва онова, което мисли. Поетическият му език е разноцветен и цялостната рисунка е като шарка, цветен килим на мисленото и чувстваното. Този език възсъздава реалността, разнообразявана от авторовата образна асоциативност. Поет, у когото тече червена революционна кръв и който изцяло е в стихията на народностно-поетичното.

Първите си стихотворения печата в сп. „Везни" на Гео Милев. В тях се усеща бушуващият дух на бунтовник, недоволен от тогавашната действителност. В тях напира оригинална образност. Те са някакъв коктейл от ирония и гротеска, от събрани с лека ръка противоположности. Той като бунтар разлага съзнателно традиционния поетичен стил и създава нов, свободен във формалните си търсения, както е свободен и в бунтовното си отношение към света. Неговото съзнание е разлагащо като химически реактив и в означаващото (формата), и в означаваното (съдържанието). То разлага традицията, за да я претвори чрез бунта си. В стиха му се чувствува някакво сближаване с поетиката на Гео Милев: много повторения и градирани изображения, използуване на римата за експресия на интонацията, разкъсана в кратки стихове, натрупване на повелителни изрази, възклицания, обръщения. Да си припомним примера:

Тая музика жалка
с флигорни,
кларнети,
изпънати кожи;
тая музика жалка
от горните ложи
спрете,
млъкнете.
Оглушихте Бетовена,
изорахте паркета
и глацца —
спрете там танца:
Парафин!
Във Черното Домино —
до един

Или друг типичен откъс:

Вие
къртете паркета
с нокти полирани,
Вий
с деколтета
гримирани
носете, от нивите пръст,
а аз
ще посея пред вас
в черноземната пръст,
цветя ли?
жито и боб
и ти, барабанчик,
оставаш тук роб:
с тъпан,
с барабан,
Забавлявай жените
и *ще пазиш врабците!*

Възвишеното е прозаирано. Събрани са чрез резки контрасти двата стила — на селото и града: „жито и боб", „ще пазиш врабците" и „деколтета гримирани", „нокти полирани". Бунтът иска да се узакони чрез това смешение. Протестът преминава във формата, събрала като означаващо отричащото се.

Поетът не се покланя на поетичната красота — той търси нейното отрицание. Такива стихотворения изпълват първите стихосбирки на Ламар — „Арена“ (1921), „Железни икони“ (1927). Известно успокояване на по-грубите дисонанси има в „Железни икони“.

Експеримента на огражданения селянин „по природа“ Ламар продължава. Но не прекъсват обществената чувствителност на поета, неговият революционен порив. В стихотворението „Хайдути“ нахлуват интонации от възрожденска песен. Нещо ни напомня Чинтулов, като ни вика към борба чрез образа на гората и планината:

Мои братя
юнаци,
с повои черни
повивани!
Балкана пей белогрив —
станете,
станете,
юнаци! —

И по-нататък:

Горо ле, моя
сестрице!
шумка зелена
букова!
Черно ни пиле закука —
хиляди черни вдовици!

Стихотворения като „Гурбет“ са написани в стила на жетварската народна песен. В тях има жалба, вика глас на бедни труженици, напразно тръгнали с надежди. Стихът е разказвателен, разкъсан, песенните елементи са съчетани с лиризъм така, че творбата се изгражда едновременно в два стила: единия фолклорен, а другия индивидуален, свободно преливащ в песенната интонация.

Близостта до Гео Милевия стих е очевидна. Но срещу новосъздаваното се бори земното, фолклорното художествено съзнание на Ламар, отричащо модернизма. Така приплямва цялата многобагреност на съдържанието, на словото, на ритъма, на формата. Над всичко доминира желанието на автора да събаря, да принизява, да отъждествява възвишеното с грубо народностното и селското.

Съвременните му политически събития поетът нарича „вълци“ и „бесни фъртуни“, които вият из „валозите“ на Европа. Хората, тръгнали на борба, той вижда с железни икони в ръцете. Ето как ще се направи революцията:

И с юмруци по твойте гърбици
пшеницата ний ще изроним.

Понякога ни изненадва мощната оригиналност на образите, учудва ни крилатата фантазия на поета:

Балканът вечеря с фъртуните —
сучат реките гърдите му...

Ламар бе обявил решителна война на поетическата традиция. На цялата традиция. Той воюваше с езика на своите предходници, с установените образи и канони в творчеството на съвременниците. Неговата жизненост се изявяваше в отричането на поетическия „гланц“, на вече казаното слово. Той, без да следваше пропоръката на Гео Милев за оварваряване на поезията, бе изцяло варварин. Отричаше поетическите клишета. Нерядко за целите на отрицанието прибягваше до пародии. Пародията му помагаше да покаже абсурдността — според него — на старата поезия, да я обезличи и зачеркне. В стихотворението „Папагал“ се пародира стихът на поети, късни символисти, като Стратиев и Стубел:

Вашият син папагал
ЦАРСКО ВИСОЧЕСТВО,
Вашият син папагал
е неразположен,
това е лошо
пророчество...

Ламар не писа литературни манифести, но чрез своята поезия той бие надалеч. Прави алюзия за лирика средновековна, възпявала принцове и принцеси, и отхвърля автоматизма на това романтично поетическо мислене. Срещу изтънчеността стоят грубите му прозаизми, езикът, който безпощадно разголва картини на социална несрета и несправедливост:

Вечерта се слага като камък
на леглата на скръбта и залъка...

В „Железни икони“ се утвърждават вече самобитни форми, поезия с фолклорна образност, открития оригинални. Те възкръсват като реалност алогичното, събират необикновеното с обикновеното. Поетът казва: „на фураж зачислиха душите ни“. Всичко това в стихотворения с бойки заглавия, като „Стачка“, „Прокламация“, „Към Европа“, „Вик на робите“. Във всяко от тях непременният елемент са бунтът, гротеската, картината на света като мъчение, като борба, като кратер, който диша гняв и омраза.

□ □ □

Съзряването на Ламар се почувствува в поемата му „Мирни-размирни години“ (1928). Извиси ръст с нея идейно и поетически като Гео Милев със „Септември“. Една осмислена революционност, изчистена от анархията. Не можеше и да бъде иначе. Това бе поема за многострадалото българско село. Поема, в която се превключва изцяло фолклорно-песенната образност, по-уравновесена, без непременния стремеж да се скандализира „другият“ литературен вкус. Поетът се обръща към селото (епиграфът на поемата е „Село, село, пусто село!“) — в стила на фолклорна ритмика и скоропоговорка, обобщително:

Откак си се мирно заселило,
какви не поганци са минали
и с черни пищови простреляли...

Такава е безименната история, многовековната жалба на селото:

Застинали стари огнища,
в градините сляз и коприва;
момите чорапи разнищват
над своите скърби горчиви.

В полята ти мършава крава —
пасе изгладнялото лято;
мъжете за залък корав
душат занаятите.

Всеки следващ куплет разширява образа на свят, претоварен от неволи. Отруденото село живее в недоимък. То възкръсва чрез метафори и чрез асоциации, съвсем неприемливи за „високия

стил" на традиционната поезия. Кой би писал например изненадващо гротескно за поетичното небе: „Посинява небесното грозде." Кой би възпявал с такава неделикатност кукувиците: „Прегракнала *плюй* кукувицата." Кой би употребил в поезията думи от делничен разговор като „сетния наплат *запишля*". Бихте могли да кажете спокойно, че Ламар с гротесковата си образност и с иронията, скрита в нея, е някакъв далечен предвестник на стила на Радичков. Че у него обилно се изливат митът метафора, селското гротесково смехово мислене, което разнищва традицията и вика игриво: „Вижте, всичко поетично е било лъжа — царят е съвсем гол." Той е не само познавач на селската душа, а и продължител на нейната опака смехова култура, на волното ѝ наплевателство, наситено с тъжна болка, наситено всякога с жизнени езически елементи.

Ламар бе писал доста по-заострено от Радичков за селската беда, писал бе за това, че в къщите и по мегданите:

висят като черни сукмани
скръбта и теглото.

Впрочем това е встъплението на „Мирни-размирни години". То слага рамката на оригиналното, на трагично-смеховото епично изображение. Редуват се образи, които не ще намерите никъде в приличната, в „логичната" поетична лирика:

Пашата буйни *кадели*
в руйни ливади *стелеше*...

Вред тази преоригиналност заспяват от време на време прекрасни „идеализирани" образи като тези на жените „вси богородици", натрупали рожби в яслите. Понякога се появяват песенни интонации, които ни увличат към мисъл за народната песен и все пак не са от нея поради личната ламаровска чувствителност:

Едно *би* село Пригорово —
горе ле, моя сестрице!
що си му кърмила хората
с шума и бистра водица.

Само това „би" сочи Ламар като голям поет.

Но той е голям и с преизтълкуването на народната образност в последните два стиха, социално осмислени. Авторът държи в поетическите си дисаги изключително богатство. То не свър-

шва, то не се изчерпва с никое ново творение. Така е и с грамадата образи в „Мирни-размирни години“.

В оригиналната поетичност на поемата виждаме обрамчени обикновени хора с битовото и интимното ь живота им.

Българската поема се е развивала главно в две насоки: като гражданско-историческа поема и като интимно-любовна. Да си припомним „Крумиада“ на Петко Славейков и „Стоян и Рада“ на Найден Геров. При Вазов разцъфтяват и двете направления. „Мирни-размирни години“ е поема историческа с битов колорит. Тя е „модерна“ селска поема, свързана с трагичното в изживяванията на народа. Селяните са в своето всекидневие, извикващо и лирически полети:

Кавали, кавали, кавали
по синьо море и зелено!

Селяните са в бита си — с бели косила през лятото, на полето през пожълтелия септември, доизживяващи мъката си по Коледа:

В дълги пости е тръгнала Коледа
по селата скръбта да разгонва.

Селяните са мъченици в „буренясал“ живот. Войната ги заключва в окопите, подлага ги под куршуми и картеч. Тежка селска съдба:

Ти жив ли си, господи?! —
мъжете с пълни бъклици
тръгнали на гости
към пъкъла!

Лирическите отстъпления създават емоционалната рамка на страшното, дошло да досъсипе селото. Запустяват нивите. Страданието се разлива като океан в тила. Ламар разгръща своята оригинална гротескност като отмъстителна вълна:

Вятъра бие в комини и покриви,
вятъра свири във ледени копия;
— няма зов — няма милост господня
на тия поля плодородни,
дето жънаха бедните селяни!
Ралото гние сред угари: —
в угари черни несеяни

свети ръждата на плуга.
По калните пътища лазят
коня, човека и дявола;
своята ледена пазва
мъглата разкрива на явора.

И вгъват се черните вършини,
скършени в ужас и гибел;
хора бръмчат като стършели —
вола върви и преживя.

Нещо страшно има в тия картини. Запустение. Картини на дъжд и мъгла, на умора. Като в някаква средновековна фантастика са тръгнали заедно човекът и дяволът. Редуват се емоционални бури, гняв, авторова ирония:

Бълват огньове топовете:
рождество на велики империи: —
пътешества кръз земната сфера
песента на поповете.

Царете забиват по глобуса
знамена и иглици.
(Хамбарите пукат от трици,
торбите от лобода.)

Ако потърсим идейната основа на поемата, написана за антивоенния протест на бедния селянин Горан, то тя е в съзнателното разбиране на историята като жестокост. Тя е в пророчеството, че народът ще тръгне и трябва да тръгне по пътищата на гибелта и борбата. Това подсказва изживяното от Горан, който очаква една друга ера. Разбира се, този ще е вече и другият Горан — Горан Горинов, освободителят в Отечествената война. Той ще е синът на онзи, който е разстрелян в „Мирни-размирни години", защото не е искал да мушка и стреля, защото е захвърлил пушката с отвращение. Ето го историческото обобщение в края на поемата:

Да се помни разгромната песен на Вардара,
моя майко — ти сладкодумнице, —
когато се сриваха бели гвардеи
от планини по бели друмища.

Когато ний — диви българи, —
отседлахме коне на Разлога
и тръгнахме пеш и прегърбени,
без страх и без вяра във бога.

Когато край град София —
де стърчи черно бесило —
замлъкна последния грохот
и паднаха родните сили...

Да се помни скръбта на народа ни,
оголял, изтерзан и разкъсан,
когато в полята безплодни
се върна той зъл и навъсен.

Обобщение великолепно, в духа на Ботевата традиция и в духа на революционната поезия, създавана след 1923 г.

□ □ □

Ламар продължи да се развива и през 30-те години. През това изключително и бурно време комунистическата партия бе намерила свои легални форми за борба. Това поведе напред и цялата лява литература. Без да е преминал марксически курсове по исторически материализъм, преплавал само през духа и силата на своето време, Ламар избистри отношението си и към съвременността. В неговата лирика продължават да напират жалбите и тревогите на селото. От нея се чуват пак викове на протест, гласове на живи хора, обладани от жажда за бунт. Но Ламар живее и с настоящето, разбрал насоката му. Върху неговата поетическа палитра със селски и фолклорни бои налита все още модерното. Той изравнява техниката с представите на селото. Аеропланите за него „цвилят". Файтонджията кара „железните коне на Хенри Форд". Миналото се сблъсква със съвременността и ражда отново изненадваща образност. Поетът сам ни подсеща, че естетическите фетиши са смутени от новото, което нахлува в живота и създава неговия образ:

Сега не са години за *молебствия*
и *восъчната свещ е загасена:*
над градовете, с черен дим *молепсани,*
звъни духа на радиоантената.

Това находчиво откриване на новото, навлязло в живота със скоростта, със самолета и с радиоантената, намираме и в поезията на Багряна. Но Ламар ни го подсказва по свой начин. У него има още много от стародавното, застанало срещу осъвременяването на живота. Така старото влияе на новото, новото — на старото. Любопитен е онзи разговор, който води сега с господа — чрез кого мислите? — чрез Владимир Маяковски. Той е озаглавил стихотворението си „Владимиру Маяковски по Маяковски". А разговорът протича по ламаровски. Чуйте как започва:

Не мога *да ревна* свободно
с онова гърло на дяда си,
да възседна лисицата язовец,
да продъня небето господне...

Тази лисица ни напомня — знаете за кого — за Радичков. Но тя си е ламаровска. Ламаровски е и стихът, който възпява комунистите, възпява водителите на световната революция от Кремъл, говори в духа на Маяковски за милионите, които според Ламар ще дойдат по нас от Азия, затанцували „европейски уанстеп".

Както се вижда, нова вяра и чувства, родени от ново познание за света пак в познатите ни гротескни и смехово извезани образи на Ламар. И пак не можем да се начудим как не се изчерпва тази фантазия, тази живописност на майстора художник. Как не свършва този танц на мисълта, победил статиката на предишния реализъм. Поетът революционер не е в плен на Ламаровото въображение, а в борбата за идеал. Но неуморното въображение ни изненадва и привлича. То сравнява пролетта с циганка-танцьорка:

Пролетта, *щом нашие тремпета*
върху дряна, салкъма и глога...

Живописно въображение, което вижда веселата пролет и с другото, с което Ламар рамкира типичното:

И плъзват пак хората божии
от труд и от мъка *вговедени*...

Ламар е неизчерпаем в наблюденията си на сезоните. И във всяко изображение е вградена и социална поривност, желание да се смъкне някакво покривало, да се покаже неоправданото зло

в битието на народа и да се оправдаят народните стремежи. Той може да пише като традиционалист, останал верен на фолклора, и да бъде модерен, да говори за машини и за роботи, за радио и за аероплани. И все пак в цялото това сложно и лабораторно изкуство той е неизменно със своята вяра, с новата си идея — за необходима промяна, за правда, чийто силен лъх идва от север, от Съветския съюз.

□ □ □

Може би читателят, вече наелектризиран от своето нетърпение, би ни запитал: Не е ли вече време да се кажат и някои критически бележки за творчеството на Ламар. И той има право. Наистина Ламар понякога злоупотребява в своята игра с образи, прекалява с едно оригиналничене, което измества оригиналността. Има места в поезията му, които направо са алогични. Сякаш поетът до такава степен е разпасал фантазията си, че не можете да го разберете. Някои евфемизми, някои селски жаргони и груби думички дразнят. Не е ясно какво значат сравнения например като следното:

Той изпива и последния си грош
и се връща тъмен *като слезен.*

Колкото и да е конкретна местната представа за този „слезен", на нас той е непознат и не ни казва нещо определено. Много често се срещат в поезията на Ламар магарета и кучета. Те са поставени там нарочно — за да приземят и за да огрубят поезията. И т. н. Но нека кажем, че няма голям поет без слабости, а Ламар писа много и за да развие и наложи своя стил, и за да бъде в трудното всекидневие на читателя си. Особено много писа той след Девети септември. След поемата „Горан Горинов" се заредиха и стихосбирки, и обемисти поеми. Читателят още не си е поел дъх и идват нови творби — и различни, и някак си си приличат.

Потът става донякъде равен, готов веднага да изпълни поръчката. И това оставя следи в лириката му. Но тя все тече — не в маловодно поточе, а в широка река. Все обществени са разнородните душевни състояния на поета. Той обикновено е отминавал интимните си изживявания, любовното си чувство. Те не са били главният извор на неговото изкуство. Бил е в народното битие и чрез него е правил и своята изповед. В тая изповед стоят сега надеждата на освободения свят, тя е богата

с инвенции, с нова гама от чувства и виждания. Бих казал, Ламар достигна своя национален универсиализъм и размаха на своето утвърждаващо начало. Неговата поезия е жизнена, в нея присъствуват пейзажът на нашата земя, настроението на хората, грижите и вълненията на поета за голямата правда. Ламар е писал и пял сега и за бойците, и за дейците на новия живот. В поемата „Запад — Изток" той обобщава своята идея за Европа и за Русия с новото, което носи Русия като прогресивна сила. Той възпя победоносната сила на руския народ, героизма му. И пак пролича особеността на неговата лирика: тя не е приповдигната емоционално, тя не знае патетичните пози, тя предпочита все изумителната сила на образите. Ето я Русия:

Настана зимата безименна,
дори да питаш и за брата си,
навсякъде ще срещнеш риза,
разкъсана от вятъра...

В образите е тънко вплетено общественото. Това е тайната на лирическото обобщение на Ламар. Ние го чувствуваме това обобщение и в най-обикновеното стихотворение. Тези качества на лириката на поета компенсират нейната равност, липсата на емоционални подеми, на „водопади от чувства".

Ламар е истинско чудо като лирик-пейзажист. Той е усетил безсмъртието на природата и непрекъснато се увлича в нейна лирическа възхвала. В нея той приветствува свободата, спокойствието и неуморимостта в игри на багри, съживени с творческо вълшебство. В нея той приветствува вечния живот, който го подтиква към размисъл — случаен, епизодичен или неочаквано траен и дълбок. Не случайно той преминава към сонета, една форма, подходяща за рисунък и за духовна връзка с тайната на земята и на водите, на небето.

□ □ □

У Ламар е много силно влечението към епоса. Той обича поемата като картинно внушаване на действителността. Обича да разказва дълго в своя образен и неповторим стил. И собствената си вяра той постига чрез епичното проникване в народното битие. Така са се появявали след „Мирни-размирни години" и останалите епически изображения на Ламар. Измежду тях —

с герой и съзерцател българския селянин — изпъква поемата „Село Калеица“. Това е вечният живот, споменът за хиляди пъти повтарялата се селска действителност. Нейните декори са постоянни, етнографската ѝ рамка трайна. Поетът ни въвежда в селото, като го вижда отвисоко, както са правили това много български първомайстори, възвръщали се към родните си места:

Като спреш на върха на Остриката
и погледнеш надолу към Осъма,
там блестят по нивята мотиките
и на бивола враният косъм.

Ето, дядо Стоян телкеджията
е разтирил овце по Габрика;
и калпакът му бял кауклия,
и лицето му свети игликово!

До дола се е сгушило селото,
а над плочите стари и сиви
като рой обици се белеят
цветовете на сините сливи.

Всичко е казано индивидуално, с оригинални образи и метафори, защото поезията на Ламар е неразкъсваема в своето художествено единство. Все същият вкус към детайла, все своеобразно колоритен език, зависим от живота. Все същата лична мярка за виденото, за действителността на първичното и на първобитното. Все същият разказ за суров и корав живот, който познаваме:

Цялото лято да клатиш хомота,
да острижеш две пилета сплъстени!...

И още нещо: тук идват легендите на това село, историята с булките и циганите цигулари, зимните сватби и веселия, дъхът на ракията, безкрайната ненасита на младата любов. Ламар е не само в бита, той е и в темперамента на българина. На места е твърде разточителен в образната си дитирамбичност. Но това е не само съдбата на Калеица, това е простата и злочеста народна съдба. В тази съдба пак са намесва войната — с всички страдания, които е причинила. И още по-нататък, след войната, вървят революцията и пак теглото:

Откакто се помня у нас по България,
много скърби са минали, кръв е проляна.
Та и в двайсет и трета врагът ни удари
и замлъкнаха старите песни в Балкана.

Бих казал — това е вечната България, за която пее неспокойната песен на Ламар, ангажирана от драмата на обикновените хора, на нашите селяни. Той ги вижда отблизо, чак до неприятната натуралистичност в техния свят:

А децата с надигнати предници
оросяват през прага цървулите.

Или:

Манастирският вятър шумеше в границите,
в бели ризи момите подрусваха бутове...

Това е и тъжна жизнерадост, и човешка истина. Ламар търси неизменния елемент у народа си, откровен и груб. Епосът за село Калеица завършва така, както и съдбата на народа — с възторга от освобождението: други са станали хората, които в епилога на поемата вървят из вечерния хлад, боднали жълти иглики под калпаците си.

И в другите си поеми той е всред своята проста и богата селска действителност — в „Мечтател", в „Повест на живота", в „Потънало село Усое", в „Град се гради", в „Земя родилна".

Нека припомним и друго: изборът на природата за епика идва като изходно начало за философска размисъл, за израз на емоции и впечатления от срещи с вечното — живота и природния свят с техните малки и големи промени. В песните си Ламар е възпявал даже онова, което всекичасно е около него: дворът, къщата, прозорецът на стаята. И то все с преляло от образи светоотношение. Във всички свои творби той изтъква природата: той ѝ се любува, той я възпява, той чувствува нейното величие, той разбира единството ѝ с битието на човека — човека като земен пътник, чийто живот е с предел, който е изправен пред вечността и пред безпределността. Природата все влияе духовно на поета — тя му създава радостите и скърбите, тя е неговият живот и неговата философска размисъл. Защото Ламар винаги стига до размисъл, до преценка, етична и съкровена, макар и едва да подсказва това, тъй като обича повече картината, отколкото резоньорското слово.

□ □ □

На портретите го виждаме обикновено с изящно завързана папионка, която придава своеобразно артистичен вид на личността му. Тази артистичност преминава и в духа на тоя човек, в неговото отношение към хората и света. Той е познавал много представители на нашата интелигенция. И чрез тях е опознал народа си, както и чрез срещата си със селото. Той сам е бил артист, майстор на хубави вечери, с хубави разговори, майстор на тънки игрословия. Той е откровен и сърдечен. Понякога е груб в преките си обноски. И в същото време е човечен, защото леко разбира болките и изживяванията на другите. Изобщо Ламар е не по-малко оригинален като личност — със скиорските и туристическите си подвизи и с необоримата си страст към една волна независимост и самоизява. Присвитото селянче, тръгнало да търси щастие в града със заблудите си, с учудения си поглед, е намерило себе си във всичко онова драматично, силно и жестоко, което изживявал нашият народ. В книгата си „Сказания" е поместил едно стихотворение за Владимир Майстора. Бил е във възторг от неговата народна живопис. Той го вижда „с дългата брада на своя век" и го нарича „оня най-мъдър човек с душа като небето ясна". Може би сам Ламар заслужава такава хубава песен. Заслужава такъв поклон за българското у себе си, за поезията, която създава, за вечното в част от своите стихотворения. Впрочем и неговата любов към творците на български картини не е случайна — тя идва от темперамента, от неуморимото му въображение, което напомня палитра и в което всичко е българско — както и в картините на обичаните от него майстори на четката...

ДОРА ГАБЕ

Началото на нейното творчество е някъде в ученическите ѝ години през първото десетилетие на нашия век. По родителска традиция е горяла с възторзите на руската култура — баща ѝ е бил публицист, емигрант от Русия, заселил се в Добруджа. Студентството ѝ е преминало в Швейцария и Франция, откъдето също се е обогатявала. Била е съвременница на Яворов, опознала е неговия поетичен вкус — той е правил разбори на нейни първи стихотвореения. Била е спътница на Боян Пенев и е изпитвала силното влияние на неговата кристална и силна мисъл. Под тези богати въздействия са се оформяли и нейната поетическа култура, и нейната емоционалност. Обичта към изкуството на големите творци, с които се е срещала, е била и нейна пътеводна звезда в изкуството. Понякога те са ѝ прощавали слабостите, отстъпвали са на съчувствието си към нея.

Дора Габе е расла освен сред свят на поезия и богата духовност, но и в близък допир с природата. От детството си помни полетата на Добруджа. От съпружеския живот с Боян Пенев са ѝ останали спомени за скитания из планините. Сама също е пътувала много, запленена от разнообразния ландшафт на страната ни. Една човечна нежност я подтиква да обича родината си, нашия български свят, извезан и в детското ѝ творчество. И в това творчество тя е непосредна и живописна, когато внушава настроенията на сезоните: радостта на зимата и пролетта, прелестта на тъжната есен.

Първите ѝ произведения се появяват още в сп. „Мисъл“. Те са получавали литературен благослов от Пею Яворов — като творчество, което носи дъха на интимността. Първата ѝ книга лирически пѣсни, наречена „Теменуги“, излиза през 1908 г. Така у Дора Габе се събират богатствата на няколко епохи — предвоенната, оставила дълбоки спомени в душата; следвоенната, напрегната и динамична, изпълнена с нови разкрития за света и нещата; и най-сетне откровенията на времето, което

настъпи след народната победа. Него тя прие като свой живот, като истина, към която се приобщава писателският й талант. Нейното слово и сега е свежо. В него няма фалшив патос, то е и искрено, и съкровено. Изворът на вдъхновението й са човечността, любовта към хората, отзивчивостта към болката и несправедливостта, зрелият вече размисъл за стойностите на човешкия живот и на неговия смисъл. От онова, което е било включено в стихосбирката „Теменуги", до написаното през последните години лежи бездна от време. Изминат е неизмеримо богат път, съзрявали са прозрения, изживяван е животът и в неговата празничност, и в суровата му горчивина. През тия много години Дора Габе принадлежи еднакво и на децата, и на възрастните. В нейните няколко десетки детски книги са заключени вълнения на детски сърчица, разказчета с български колорит и някаква българска етнографичност, разбирана и като бит, и като неразделна духовна същина на българското.

Ако бихме потърсили стожера на поезията й, особената тоналност на нейния глас, то бихме могли да кажем, че това е сърдечността. И когато говори за света, и когато пише за себе си, тя отмерва все ударите на своето сърце, вслушва се все в неговите трепети, изнася вълнения нечути, само нейни — като очакване на надежда, като болка и копнеж. В ранната й поезия най-силно е чувството на всеотдайността към любимия. Тя го чака. Тя е готова да седи с години на къщния праг, да следи далечните пътища и все да чака като някаква модерна Пенелопа („На прага"). Тя носи у себе си и бунта на моментното недоволство, болката за загубеното време, желанието да се изпита радостта на самоотричането:

Не искам да те чакам,
не искам в слънчев ден
да чакам.
И пътя ти от твоя дом до мен
като безкраен час да се протака!

Такава е нейната изповедница в „Шарманка", по-различна от онази в „На прага".

Тези мотиви на любовта, на очакването и на бунта, на клетвите, на любовната омара и на разочарованието преминават леко през нейната поезия като малки драми, намерили спокойна форма за въплъщение. Нерядко те се обличат и във фолклорно облекло и звучат като изповед изобщо на жената, изстрадала своя жребий:

Със седем се ключа заключих,
минаха седем лета,
земната клетва сполучи,
спряла на твойта врата.

Повторенията, цикличността на чувствата, които започват и завършват по еднакъв начин, носят личната лирична драма. Тази изповедна лирика не притежава особена мисловна дълбочина — дълбоките мисли-прозрения ще дойдат по-късно. Но в нея има непосредна нежност, има вик и стон, има чувство на самотност и тиха болка, има всичко онова, в което се излива безкрайният поетичен поток на интимността. Диалогът се води обикновено между нея, изповядващата се, и обичания. Или между нея и мечтата ѝ, между нея и вещите, които, свързани с него, ѝ доставят болка или радост. Копнежът обикновено е един, тъжно устойчив:

Ела, спаси ме от света,
сложи ръка, да сетя топлината
и чистият ти свян, и в твойта чистота
да си стопя до капчица душата.

Такава я откриваме в стихосбирката „Земен път", появила се цели двадесет години след първите ѝ лирически опити. Тя дълго остава все същата, неизменна в желанията и мечтите си. Рядко само ще се появят силни мисли, мисли прозрения, които обхващат нещо от тайната на битието и ни съпричастяват с него:

Светът е страшен и безкраен,
и все върви и все отива,
и в някакво море се влива
тъй без начало и без край.

Понякога се усещат и силни изблици на женска волност, на някаква творческа всеотдайност, на желание за сливане с онова, което прави света и го разваля, което носи в себе си стихийна сила на съзиданието и силата на отрицанието, в което е мощта на битието. Копнее поетесата да се раздаде на всички, „по цялата земя, по всички ветрове". След такова силно всеотдаване може да дойде и готовността за потъване в битието, в забравата:

като капка,
като крайпътно камъче,
като кълбо, което пада във вечността.

Такава откриваме Дора Габе и в стихосбирката ѝ „Земен път. Тя се самоизживява като някакъв недоволен от света женски пилигрим. Тя се обръща към родината си с молба да не забравя бездомници като нея, скитници без път.

Не бихме могли да кажем нещо много ново за книгата ѝ „Лунатичка" (1932). Стихотворенията са прекалено субективизирани. Някои са направо каприз на фантазията. Поетесата се измества от собствения си интимен свят с напразната надежда за едно по-силно и по-дълбоко светосъзерцание. Сякаш поетическия ѝ дух е приспан, примамен от илюзии за някаква модерна разпокъсана асоциативност. Оттук бледността на видението и на мислите.

□ □ □

В поезията на Дора Габе е отразена трагичната участ на добруджанската земя. Добруджанската съдба изпълва съзнанието ѝ и като човешка драма, и като видение на България. В Добруджа и край черноморското крайбрежие са преминали като приказка детските години на поетесата. И един носталгичен копнеж я отнася там. Завинаги са останали заключени в нея извивките на хълмовете всред простора на равнината. Празник за погледа ѝ е дъбът, застанал далеч на хоризонта като символичен страж. Дора Габе е обичала тая изключителна земя, както и Йовков. Тя за нея е била причастие, спасение от мъка, спомен за ранни птичи гласове и първи цветя, за стада, за сънища и младежки блянове. През различни периоди от живота си Дора Габе се възвръща към Добруджа — към дълбочините на първия извор в живота си.

Обществените промени, извършени с народната победа и разгрома на фашизма, отключиха нови патриотични струни у Дора Габе. Като че ли нещо затрупано в миналото ѝ се откри сега и заговори с ясен обществен глас. Тя възхвали хората, които допринесоха за победата. Написа стихотворение за саможертвата на Емил Шекерджийски и възпя Вела Пеева. За нея те загинаха като надежда, отправена към бъдещето, като порив за свобода. Поемата „Вела" се написа след едно трогателно проучване живота на героинята. В нея се откри оптимистичното в мотива за смъртта, тъй като Вела Пеева умира устремена към отвъдното, към победата. Хубави стихотворения написа Дора Габе и за излязлата от пепелищата Варшава. Героична Варшава, възпята с нежната женска мечтателност на поетесата, възвеличена със сърдечен лиризъм. Някои стихотворения са

написани сухо, като разказ за станалото, като подробно възпроизвеждани факти. Все пак в тази лирика зазвучава изконна обич към славянството, съчувствие към трагичната съдба на загиналите в лагерите на смъртта. Чувството за славянска общност идва много отдалеч. То е в кръвта, то е спомен от родовото потекло. То е откърмено и от любовта към Полша, създавана под влиянието на Боян Пенев. То е чувствителност и към съвременността — с протеста срещу войната, с ужаса от газовите камери, от гетото и от неговата гибел. С патос, който ни напомня традиционни граждански мотиви в нашата поезия, тя пише за гетото през 1943 г.

Бучат оръдия и падат над главите
снарядите,
картечници косят младежите.
Със огнен гняв пропити
издигат камъни обезумели старци.
Изпуща от ръце
пронизаната майка
свойто пеленаче.
Едно дете
на улицата плаче,
прегазено след миг.
Всред огнен дим
в безкрайното бучене
се чува вик:
— Напред, напред, след мене!

Картината не е много богата с бои и с вътрешен живот, но тя предава искреното съчувствие към загиналите в борбата, драматична и ужасяваща.

Дора Габе написа стихотворения и за Съветската армия — за победата ѝ, за завръщането на войните по опожарените поля и в разрушените заводи. Това бе най-голямото извисяване на гражданската ѝ тема — сторено без патетика, с човечна простота, в разговор за необикновеното като обикновено в живота:

Късна есен, влекат се мъгли,
тук врати и прозорци избити,
но войната се свърши, нали,
и се връщаме в къщи честити...

Или:

Под мойта стряха три сърца тъгуват
за свойте домове в Украйна.
А домовете им не съществуват...

Понякога прекалена разказвателност принизява чувството. Но важното бе обществената отзивчивост на Дора Габе, общността на мислите ѝ с изживяваното от хората, от народа. Появяваха се творби, които са духовно синхронизирани с онези далечни песни за родината, писани преди много години. Патриотичното съзнание на поетесата възкръсва сега за ново вдъхновение. Едно героично време създава и променя вдъхновенията, нашепва нови откровения на топлия глас на Дора Габе. Тя слива представите си за външните картини със своето изживяване и му дава израз чрез тях. Впечатленията на зрението, на слуха са допълнени от обич към труда. И това поразява. Нали изповядва тази нова обич поетеса, била довчера аполитична. В стихотворението „Устрем" се говори за бучение, за шум, за звън и грохот, за хора като мравки, запълзели по скели, стълбища и площадки, за родината, вместила в себе си огромната човешка воля:

Това е музика,
оркестърът
на всички тонове и звуци,
събрани тук
в единен ритъм!
Стоя замаяна
и сещам как минава
през мене мощната вълна.
и как ме грабва
лудият водовъртеж
и ставам колелце, което пее
и като в танец
се върти!

Тези изживявания идват от почувствуваната делничност на новия живот, окъпан в шумове, напрегнат, привличащ със звука на чукове, които падат тежко.

в острия звънтеж
на ламарините.

Дора Габе, писала довчера традиционно, в духа на класическата сантиментална и индивидуалистична поезия, разказва

сега съвсем нови неща. Тя отваря път за едно второ свое „аз" — elterego. В стихотворението ѝ „Видение" момъкът работник стои на ръба на високите комини под синьото небе. Той виси над пропастите, а главата му стига облаците. Когато запява, гласът му се носи тържествено над недвижимата далечина. И сърцето на поетесата се изпълва с човешки страх: да не се олюлее там, на високото, да не се случи нещо неочаквано и нежелано:

Мълчи!
Мълчи, внимавай,
измама е,
мисли за гвоздея
и за борбата само!

От топлата лирика за Добруджа и за носталгията по отчуждените земи до тия стихове за текстилки, за музиката на труда, за работници монтьори и мечтатели духовният път съвсем не е кратък. Но новото нахлу у Дора Габе, защото то намери отворено сърце, открити врати. Тя писа със своя топъл лиричен глас даже за партията:

Ти ме сложи на твърда земя,
да не бъда люляна от вятъра...

Поетесата почувствува своето съвремие, усети полъха на космичния вятър, разбра мисълта, която, пробола всемира, изпреварва всички предишни столетия. И направи поезия от своите впечатления и от интелектуалните си предусещания. Тя се улавя дори в излишна сантименталност, породена от чувството на надеждата, от новото в столетието, което изживява:

Косите ми са побелели вече,
а ти, сърце,
ти вечно зеленееш!
Все изпреварваш времето
и мислиш,
че си в епохата
на братството.

Когато нашите другари
спорят
от Черното море
до ядренските

ласкави крайбрежия —
ти все дочуваш галещия полъх
на тихите вълни
и се препълваш със любов.

Прегърнала би всеки срещнат,
целунала би цялата земя...
Какъв позор!
На твойта възраст!

В този „позор", в този грях на човечността и на любовта е духовната същина на Дора Габе. Тя обсебва света в своите вдъхновения, прави го част от себе си — от неуморната си обич, от вярата си в победата на човещината, открила й се в силите на новоизграждащия се свят. В лириката й се появи постепенно нещо ново, едва подсказвано от предишното й творчество. То е зрелостта на мисълта. Ако в предишните си творби Габе бе предимно емоционално изповедна, поетеса, която със сантименталността слагаше своя щемпел върху изразните си средства — ритъм, който се носи от тъга и предчувствия, от сантиментална копнежност и женска мечтателност, — то сега все повече и повече се развива мисловната ударност на нейната поезия. Тя става разговор за общността на личното със световното, с човешкото. Изразните й средства станаха по-нюансирани, по-богати, повече достъпни за вселяване чрез тях на интелектуализма в образи и откровения, в които се усеща мисловният допир със света. Сякаш трябваше годините да натрупват и да натрупват своето, за да се роди в късна есен това зряло, повисено в мисълта и в чувствителността си творчество на поетесата. Понякога тази мъдрост изглежда малко меланхолична. Тя е свързана и със спомени за нещо скъпо, което е отлетяло. Но все пак типичното е друго: вярата в живота, обичта към слънцето, към деня и към ласката на неговите топли лъчи, а не опиването от мрака, от сълзите и скръбта на спомена. Дора Габе написа някои стихотворения, които са измежду най-хубавото сега, посветено на нашата родина. В „Родина" тя изповядва своята благодарност за пречистващата сила, която й носи животът, възроден и възвисен:

Проникна ми в снагата
твойто слънце,
проветри ми косите
твоят вятър,

просторът ти
в душата ми се вля...

Метафорите продължават все така и приповдигнато-поетично, и сърдечно-топло. Родината е вдъхнала на поетесата мисълта за вечност. Защото тя, родината, е съществувала и преди тя да се роди. Поетесата е била хубава, защото тя, родината, е била хубава и преди да я роди. Тя, поетесата, е била покорна и непокорна, защото родината ѝ е търпелива и бунтовна. И идва голямото обобщение:

Сега аз вяхна
и се разцъфтявам,
умирам и се раждам,
защото ти,
откакто свят светува,
умираш
и се раждаш,
и цъфтиш!

Чудна е тази диалектика, отразила съзнанието за единство, за сливане на индивидуалността с неизразимото и необхватното у родината.

Ако такива песни бяха изпети за сливане на личния мир на поетесата с природата, бихме я нарекли пантеист. Но Дора Габе казва нещо друго, развълнувана е от нови „мистерии" — единството на нейната личност с народния живот, с колектива. Интересно по замисъл е стихотворението ѝ „Поезия". Поезията е почувствувана жизнена като младостта, вечна като живота на новото, дошло с нашия век, непознато в миналото, обновило духа. Ето, слушайте:

Днес ти ми подари
земята и човеците,
ти приближи небето
и звездите,
ти ме направи част от тях,
ти ускори вървежа ми
и върна младостта ми,
ти ме научи да не вярвам
на образа си в огледалото...

Непосредно се чувствува новото, което кърми сега духа на поетесата, занимава мисълта ѝ, създава ѝ постоянен интелекту-

ален допир със света. Искрици от оригинални мисли просветват непрекъснато в творбите ѝ — „Вяра", „Наследство". „Радост", „Очакване" и т. н. Понякога поетесата мисли за всекидневното — за вещите в стаята, които избърсва от праха например, но в своя монолог тя извежда общозначимото, типичното, пламъка на нашето време, големите феномени на живота, радостно съзерцавани, въпреки че годините тежат на плещите и заникът неумолимо пламти с великолепните си отблясъци на хоризонта.

Така се появяват размисли и за бързината, с която идва краят. Размисли за онова, което не е успяла да види, да го обгърне напълно, да го каже на един човек за обичта си през цял живот. Така се появяват въпросите, какво е тя и какъв е смисълът на нейното човешко битие. Дали е плаха спътница на живота, дали е негов сън, негова мисъл ли е или негова кръв, миг или част от вечността му. Душата ѝ се слива с мечтата на онези, които прехвърлят тежките мостове между топлата земя и студените лунни кратери. Тя става частица от вечното съвременно движение на прогреса. Усещате неговите нови тайни, неговите нови възможности, минали през мисълта. ѝ. Понякога лек сантиментализъм изпълва тези стихотворни размисли и ни напомня за вечната, женската мечтателност на Дора Габе, за нейния копнеж по неуловимото, за нейната мъка-радост от болките, които светът ѝ причинява. Като поет обаче тя е обърната към света, трепти като негово отражение, пленява и увлича с допира си до живота, когото поема в себе си.

В късната лирика на Дора Габе се пробужда жаждата за живот. Тя говори за идващия предопределен час и се пита как ще се раздели със света, който би желала да прегърне. Тя говори за смъртта, която се преражда в непрекъснат живот. Тя знае, че всичко изчезва в своето нямо мълчание, а благославя живота, надарил я с ненаситна жажда. Дора Габе не притежава онзи внушителна релефна образност, която създава стила в поезията на Елисавета Багряна. У нея не кипят и не гаснат фонтани на могъщи чувства. Тя има нещо свое — тиха, възвишена мечтателност, възторжена копнежност, чувството, че животът не я е изпепелил и след толкова години, че огънят в огнището ѝ не е загаснал. Диалектична и жива е обществената отзивчивост на Дора Габе. Тя възпява „Октомври" като изгрев, от който се е родила втори път. Често тя споменава, че живее втори път, че е отпила жива вода, възродителна глътка от нов извор, за да може да пее. В речта ѝ се появяват непрекъснато антитези, изразяващи новото ѝ чувство за света:

Препълнена съм
с *обич* и *омраза!*

Или:

О, век на *гения на варварството*
и на *човек,*
побратимен със звездите!

Психологическата амплитуда става все по-широка, обхваща противоречията, нищожното и възвишеното, изразени в антитезисната дисхармоничност на поезията ѝ. В етичните ѝ изживявания се вмъква мисълта и за антитезисността на света. Това и я измъчва, и успокоява:

Животът ми е пълен от заблуди
и грешки,
заседнали дълбоко в паметта ми.
Аз водя с тях борба,
макар да са отдавна отживели.

Затуй ми е тъй трудно
да хвърлям камък върху грешника,

да искам хората да бъдат онова,
което аз не съумях да бъда.

Биха могли тези размисли на Дора Габе да се нарекат и химнически, и драматични. В тях има доза реторизъм и патетичност и в същото време сблъскване на противоположности, стремеж да се излезе из противоречията и тревогата, да се надмогнат напрежението и контрастите. Но никое от тези стихотворения на вътрешна борба не е песимистично. Без да е войн, Дора Габе поддържа самочувствието на бойците. Без да е пророк-тател на бъдещето, тя ни води към него. Стихът ѝ не е ударен, но нанася удари на колебанието, воюва с празнотата и светоизживяването, воюва със страхливото бягство от големите въпроси на живота. Тя се пита каква е отговорността ѝ. Тя гледа дванадесетте очи на циферблата като виновна и иска отговор какво да направи — да превърне своя свят в мекота и нежност, или да изкове ръката си в железен юмрук, ако нежността е излишна. Тя не може, скръстила ръце, да бъде с щастливо съзнание и спокойна душа. Тя догонва времето, тя дава отговор на въпроси, които ѝ по-

ставя съвестта ѝ. Личната, обществената и съвест. Тя зове с младежка дързост, подпалена от желанието за борба:

Светът е пламнал, Ленин!
Земята се тресе от взривове,
смъртта се е преселила
в небето
и оттам заплашва!
Излез от мавзолея,
заключило се е сърцето
на света!
Ела го отключи!

Новооткритите чувства променят даже представата за природата, занимават мисълта ѝ, премислени, преминават в поезия, в изповедта на поетическото познание. Във всяка творба, даже и с най-отвлечени размисли, се чувствува сърцето на поетесата. От него светът не може да се укрие, нито да говори само със своя език.

В късната лирика на Дора Габе духовното начало доминира над сетивно-чувственото. Любовта се превръща в спомен, споменът е славослов на дружбата, а не на телесната обич. Най-хуманното чувство в поезията на Дора Габе е жаждата за живот.

Отивам си с неутолена жажда,
с очи все още устремени,
с протегнати ръце,
които в сетния ми час
насила ще кръстосат
върху мене...

В тази жажда няма чувствени проекции, а чиста любов към света, опиянение от победата на обществената ѝ чувствителност над аполитичността. И в най-интимната си изповед Дора Габе се докосва до проблемите на съвременната българска съдба. Тя съпреживява тая нова съдба, получава от нея самочувствието си. Тя става отговорна за живота, който върви напред с усилен ритъм. Тя се противопоставя на онези, които вещаят смърт, чиито ръце могат да запалят пламъците на разрушението и да изпепелят земята. Някои политически грешки не променят тази обща представа. Едно стихотворение на Дора Габе е дало наслова на последната ѝ стихосбирка „Почакай, слънце". В

него е прероденият дух на поетесата, въплътената в мисъл и образ жажда за живот. То е славослов не на малките, себични идеали на човека, а на жертвената готовност за напредъка. То е славослов на радостта от съществуването. В него зазвучава традицията на голямата химническа лирика, на дитирамба и хоровата изговорка, проникната от простота, от естественост и топлота:

Почакай, слънце,
аз не съм готова
за следващата нощ —
денят ми не е свършен още!
Не се преборих със съвестта си,
за да ѝ давам право на почивка.

Този химн е творящо живот начало. Поетесата е някак си упорита, непреклонна в своята жажда за живот. В тая жажда само няма раздвоение, мисълта не лъкатуши. Тя приема и отхвърля контрастите, полюсните си състояния:

Почакай, дай ми време
да разбера как може да се спи
във тоя разтревожен свят,
когато е безсънието съвест,
а съвестта е ден?

□ □ □

Дора Габе е от онези творци, чиято предопределеност е била дълго да съзряват, дълго да търсят себе си. И тя се е самонамерила — не в чувствения миг, не в пламъка на страстта, а в мъдростта на радостта и страданието. Тя премина огромна духовна територия, за да достигне от света на индивидуализма до света на колективността, до сложността и богатството в чувството на обществено заангажираната личност. Тя съумя да се самоиздигне, да се постави над поезията си, което е само хроникьорство на времето, а не и мисъл, не и познание за неговите дълбочини.

Едно преображение, което нареди Дора Габе измежду добрите, между интересните поети на нашето време.

КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Ако разгърнете списание „Звено“, започнало да излиза от януари 1914 г. с главен редактор Д. Подвързачов, ще срещнете Константин Константинов в компанията на Димчо Дебелянов, на Николай Лилиев, на Еманоил Попдимитров. Публикувал вече хумористични стихове с псевдонима Душечка, той сега преминава към проза и към културно-литературни прегледи. Зачетете ли се в „Страници от недовършена повест“ („Звено“, кн. 4—5, 1914), ще ви направи впечатление психологизмът в разказа. Проследена е една душевна драма, и то с хубав, обработен език, в който отсъствува онова, което е познато от традиционната селска белетристика. Константин Константинов вече е градски писател. Едва 24-годишен, той разказва за изживявания и неволи на дребни градски слоеве: чиновници, служители с незаангажирано в големи дела съществуване. Това са хора някак си крехки, невзрачни, смутени от живота, загубили нещо безвъзвратно и правещи усилия да се възвърнат към него. Такъв е и синът на финансовия чиновник Добринов, героят на посочената повест.

От детството си Михаил Добринов помни най-добре първите си години; колкото повече се отдалечаваше от тях, толкова посмътни стават спомените му. И често той сам се пита как ли е живял през следващото време.

„Така водите на планинския ручей, който е слизал в равнината, са мътни и нечисти, но колкото по-горе — срещу течението — се отива, толкова по-бистри стават те, докато най-после у самия извор приемат прозрачността на кристал.“

Не само е най-чист споменът за отминалото детство, но някаква носталгия по него звучи в душата на писателя. Музиката на тази носталгия се задържа трайно в душата му, за да намери реализация и в най-хубавата му книга „Път през годините“.

И още нещо: Константин Константинов се е стремял и спон-

танно, по интуиция, и съзнателно, чрез литературна нагласа, да улавя и неуловимото. Той вижда в нещата и променливото, онова, което бързо ги превръща в спомен, и сложно различното, неповтарящото се в повторимото. Така едно и също нещо изглежда и то, и друго. Той изпитва влиянието на онези модернистични идеи, които започват да се развиват от началото на века и към които се приближава, при все че запазва един реалистичен и предметен стил в самите разкази, пътеписи и прозаични реминисценции на вече оттекли събития.

Константин Константинов растеше като разказвач, без да се опира така здраво о суровата земя, както, да речем, Йовков. Той бе донякъде с „европеизирано" мислене. Една начетеност във френската литература оставяше своята следа в неговото творчество. Но поради липсата на по-дълбок корен в нашия живот той бе неизбежно някак си блед. Неговите реалистични рисунки и наблюдения имаха повече отпечатъка на неговата индивидуалност, отколкото на рисувана действителност. Такъв се откроява писателят в книгите, които издава непосредно след Първата световна война, „Към близкия" (1920) и „Любов" (1925).

Константин Константинов предпочита да е повече при себе си, при своето впечатление и когато тръгва от конкретния външен факт. Като разказва за хората, той разкрива себе си, изказва своите настроения, вълнения, размисли за човешкото. Тази особена субективност на реалиста и повествователя се е изразила най-добре в жанровите черти на неговата книга „По земята" (1930). Това са низ от впечатления за пътувания и за лични срещи. Опит да се покаже обективното, видено и пречупено, разложено на неуловими емоционални нюанси през призмата на субективността. В началото на книгата Константин Константинов пише: „Още отдалече кръглият циферблат предупреждава: Време е! После идва мирис на въглища, писък на машина, една червена фуражка, която дава последен сигнал. Все едно дали това е огромна опушена сграда с десетки перони и влакове под пара. Или двуетажна постройка с кладенец встрани и два салкъма, зад които шумоли необран кукуруз. Това е станцията. Отправната точка. Часът, който звъни. Благословеният час: часът на заминаването. Часът, който изкупва всички връщания."

Ето това е същественото и когато се разказва за хората. Срещата с тях е като посещение на Рилския манастир, където идват хрумванията за неразторгаемото небесно обручение на св. Иван с чудесната планина; като пътуване из Пирин, където

авторът се е вслушвал в реките, които шумят със сънен ромон, сякаш са леките въздишки на хората; това е сякаш срещата с лазурния бряг, посещение на Арл с неговия пазар, с малкото площадче с чинари. И т. н. и т. н. Впечатленията, които се преработват у писателя, които стават емоция — ето характерното за разказвача Константин Константинов. „По земята" е не само книга за сменящи се картини. Това е книга и за сменящи се времена. За сменящи се настроения. Впрочем реалистичният разказвач Константин Константинов, писателят, който се е стремял понякога почти с натуралистична четка да възсъздаде външната картина, е поет на времето. Поет на изживяваното време. Той възприема пространството, поглъща го като изживяване, за да го превърне във време. За да остане сам със себе си чрез едно ново психологическо време. Това е станало негова особена художествена съдба. Той е разказвач на обективни събития, пренесени чрез емоции „през годините".

Често, често авторът ни казва, че животът е движение. И че най-важното при това движение е съзерцанието. Човекът трябва да стане кинематографична лента, на която се отпечатва онова, което бяга покрай него. Но той, самият човек, остава някак незасегнат. Той е все съзерцател. Само съзерцател. За него наслада та е в това да улавя движението с неговата вечна неподвижност в миналото и с неговата подвижност в сега протичащия миг. Тази наслада ражда естетизма в творчеството на Константин Константинов. Тя е израз и на моралната позиция на личността. Тя е въздухът на онези настроения, които писателят иска да ни внуши. Кой е нейният източник, като че ли е все едно, но, разбира се, не е и съвсем все едно. Защото Константин Константинов притежава силно родолюбиво и нравствено чувство. Той се възхищава от българското. Не случайно пише за Дряновския манастир, за Мелник и Банско, за Пирин, за Рилския манастир. Той се чувствува българин и когато разказва за лазурния бряг, за Авиньон и Марсилия, за Нормандия и Париж. Световното сърце е и негово сърце. Но това сърце бие у него като сърце на българин. Той усеща студена влага у себе си, когато се откъсва от българското. И книгата на спомените му „Път през годините" е най-българската му книга. Книга за изживяванията вред едно народно битие и вред драмата на една интелигенция, идвала да носи на народа си морални стойности.

Константин Константинов е съзерцател, но съзерцател, който е одухотворявал и който се е самоодухотворявал чрез своите съзерцания.

Неговият стил, макар и доста бледен на места, е претендирал едновременно и за суровост, и за елегантност, и за точност, и за изящество. Писателят се е борил със себе си, правил е усилия, за да улови реалността върху лентата на съзерцанието си и да го напои със своите изживявания. За едно одухотворено състояние при срещата с античните развалини на Гърция той пише:

„Какъв странен вкус имаше тая привечер — топла, прозрачна, повече отражение, отколкото действителност. Тая сънна привечер, в която изведъж потъна всичко останало, дори нашите собствени съществования...

Денят беше дълъг, натежнял от неповторима красота. Мраморните орелефи на Керамикос, Дафни, със златните мозайки на светините, терасите на Елевзис, Карнатидата и танагрийските глинени танцьорки. Сега всичко се бе смъкнало и утаило на дъното като едри златни зърна, над които лежи дълбока мъдра вода. Какъв беше наистина тоя час на пълно освобождение, толкова рядък за всеки човешки живот?"

□ □ □

Разказите на Константин Константинов издават тъкмо характерното за неговата съзерцателна природа. Те са обикновено изповеди, разкази на лица, които с нещо напомнят своя автор. Лица, които копнеят да излязат извън провинциализма, да вдъхнат някакъв друг, непознат въздух. Да победят скуката, чувството си за запуснатост и за нищета в живота, който водят. В тези разкази често доминират настроения, създавани чрез пейзажа. Константинов като че ли е по-силен, когато рисува една картина с цялата онази духовна експресия, която тя носи, отколкото, когато разказва един сюжет, за да ни въведе чрез него в дълбочините на човешката природа. Даже тези негови герои, които изповядват нещо лично, нещо свое, изживяно като някаква неочакваност, даже те описват по-добре пейзажа, отколкото, себе си и психологическото си състояние. Поетичен е разказът на следователя от „Във влака", изслушан, докато се очаква от съсвидетеля тръгването на влака: Особено обичал есенните дни — ония слънчеви, просторни, слабо замъглени дни, от които е изсмукан всякакъв шум, всякакво движение. Той вижда сухи долове с опадала шума, нивя, дето необраната царевица шумоли, крайпътни сливи с останал тук-там подобно кехлибарени зърна плод, някоя кирпичена хижа на хълма с лента синкав дим над нея. Всичко това е за него неизказано

хубаво. То му напомня „обширно напуснато царство, което се готви за сън...“ Наистина хубаво. И като разгърната емоционална инверсия, и като непосредна картина, като реалност, в която навлизате пряко. Но характеристиката и на разказвача, и на жената герой, която смело застава срещу преследвачите си — кмета и секретар-бирника, — е някак си недоизяснена. Липсват истински живи личности. Константинов се е задоволил като че ли повече със случката и с пейзажа. Той напразно е създавал атмосферата на модерен разказвач, който трябва да ни увлече след неочакваното, защото то така и не идва независимо от ходовете на разказвача. То няма своята основа в усета за човешкото, което се изобразява. Не е достатъчно само да се каже от автора за героинята: „тогава на аз мигом разбрах от тая жалка, измачкана рокля, от тия пламтящи зли очи, че тя е от ония, които още от рождение, до последния предел, вървят винаги по някакъв страшен ръб, дето има само едно единствено разрешение...“ Всичко това не бива да ни се казва даже, то трябва да произтича от целите, от „безкрайността“ в поведението на човека. Да дойде не като размишление, а като реална същност на една човешка природа.

В своето лично житие-битие като служител, като офицер, като участник във войните Константинов е набирал материал за своите разкази. Набирал е и впечатления за изгледи на природата, за покой и движение, за човешки фигури и позн. Но като че ли всичко това, което е съзерцавал като статика, е изместило по-дълбокото проникване в същината на човека. Не може да се отрече една симпатия у Константинов към обикновените и към страдащите хора. Той обича и тяхната своеобразна протестна философия. Един от неговите герои сравнява хората с кучетата, защото кучето, като изяде един комат хляб, нахрани се и не ще повече, а само човекът не спира, все хвърля зад гърба си, все трупа и трупа цял живот. Тази философия е справедлива, набрана от опит, но разказвачът герой като индивидуалност е безцветен. Разказваното има характер на външно наблюдение, то илюстрира чрез случката мисъл, то не е задълбочено изобразяване на човека и човешкото.

Не е случайност това, че много от разказите на Константин Константинов имат дълги встъпления, подробно се описва обстановката, създава се една материална рамка, която „осигурява“ разказите. Защото без нея не би останало нищо по-внушително, нищо вълнуващо, свързано с човешки съдби. Той почти няма разказ, който да започва с диалог, както у Елин Пелин например. Защото няма и това силно чувство за човека, който

реализира себе си в диалога. Писател съзерцател, хуманист и родолюбец, тънък майстор, когато извайва едно настроение, Константинов не притежава творческа мощ, за да възсъздаде плътно и дълбоко един човешки характер. Освен ако този човешки характер оживее в спомена и се закрепи чрез него. Повече от разказите в сборниците „Трета класа“, „Ден след ден“, „Седем часа заранта“ са написани като впечатления от преки срещи или пък са развити като разказ от първо лице, участвувало в събитията, наблюдавало ги.

Константинов като че ли е усещал своя недостатък, своята безпомощност да се добира до човека и затова е подбирал жанра си, стараел се е да търси достоверността на изложението, направено от първо лице. Пък и това подбиране на жанра улеснява авторовата задача. Ако нещо в разказа е недотам завършено, недостигнало до човешката дълбочина, виновен за това може да се окаже героят, който води разказа, онзи, който поема част от отговорността на автора. Затова и Константинов няма творби, които да се запомнят — помнят се неговите книги поскоро с общата си атмосфера. Трудно е да се подбере негово произведение, което да се включи в една антология на българския разказ като характерно явление, като художествена характеристика, като сюжетна сполука. Разкази-пътувания, разкази-срещи във влака, разкази-спомени на лица с широк личен регистър, хора чиновници, селяни, работници и все пак разкази, от които не запомняте никое човешко лице и които не ви раздрусват с някоя истинска и силна драма. В този смисъл — относно драматизма на разказа — Константин Константинов е твърде далеч освен от Елин Пелин и Йовков, но и от такъв оригинален разказвач като Георги Райчев. Хубавият и чист език, спретнатата фраза, общото настроение не могат да изкупят посочения недостатък.

□ □ □

Силата на Константинов изпъква там, където той съзерцава и възпроизвежда. Такава е и неговата книга „Птица над пожарищата“ (1946). Сборник от късове, наблюдения върху живота, превърнати в литература, запазени като случайни записки. В тях, както признава авторът, липсва каквато и да било измислица. Всичко е преживяно и изстрадано. Тези късове от живота са взети от времето на бягството от София, когато самолетните бомби започват да падат над столичния град. В малкото дрипаво селце сред други бежанци, в среща с местни хора се

натрупват впечатленията. Те говорят освен за ставащото, но и за личността на писателя, за едно човешко съзнание, което преживява бурята, страданията, студа, които изпълват света. Неразрешимото отчаяние се превръща в човешка участ. Лъхът на безнадеждността минава над тия записки. Ето извадката от едно писмо, включено в тях:

„... Бях за два дни в София. Представих си всички места, дето си давахме среща — кафенета, кръчми, млекарници, при оние бързи слизания от селата, сега не ги намерих, не съществуват вече. Само камъни, железа и пръст. В това има нещо особено тъжно, като че човек присъствува на собствената си смърт..."

Това е силата почти на художествената истина, достигната чрез документа. Документален характер имат и разказаните случки. Но всичко е преминало през човешкото съзнание и затова е получило особена емоционална багра. Голямото, историческото, което е ставало, се е превърнало в лично всекидневие, в тревога и покой на малките хора, в тяхното страдание и тяхната участ. Книгата „Птици над пожарищата" е малка по размер и скромна по съдържание. Но тя отново подсказва къде е силата на Константин Константинов и как той се развива и по-нататък като мемоарист.

□ □ □

Константинов е написал един-единствен роман — романа „Кръв" (1933). Писателят е направил опит да се втурне в най-живите, в най-динамичните събития на епохата. И не е сполучил. Ако от неговите разкази вее някаква носталгия по природата, някаква тъга, идваща от чувството за неосъществен живот, то в „Кръв" тези настроения са изтрити като с гъба. Тук има много диалог. Тук събитията се сблъскват едно в друго. Тук се виждат като че ли живи, дейни лица, каквито почти не сме срещали в предишните разкази на Константинов. И все пак книгата е несполучлива. Главно поради позицията на писателя. Поради политическата му позиция и позицията му на художник-хуманист. Константинов е недоразбрал смисъла на революционната борба и необходимостта да се използува като средство и оръжие в тази борба. Той е изравнил двата лагера около понятието „кръв". Проливане на кръв — ето нещо жестоко и неприемливо. Независимо от това, кой я пролива. За какви цели. За чии интереси. Социалната структура на обществото не го занимава. Класовите противоречия са нещо неразгадаемо

за неговото творческо съзнание. Важна е етичната идея: пролива се кръв, а това тъкмо писателят не желае да приеме. Той е твърде далеч и от истината, и от възможността да проумее какво са комунистите и какви са техните идеи. Авторът си представя комунистите като книжни хора, налапали се с фрази: „нов образ на „света", „човечеството". Това са тъкмо думи, съчетания на звуци, безцветни и кухи, изплували в мислите на фанатизирани герои, на хора, взети не от действителността, а измислени. Преиздаването на романа през 1946 г. бе една грешка на писателя, която му бе посочена с пълно право. Константин Константинов не бе в този свой роман. Той бе другаде. И трябваше да изминат още години, за да се пренамери отново и за да възсъздаде като спомен една отминала действителност, изпълнен от своята поетична носталгия, увлечен от своето чувство за красота, верен на своята, макар и донякъде индивидуалистична обич към народа си.

□ □ □

Константин Константинов се е занимавал неведнъж с тайната на проблема време. Времето, което тече и отминава. Времето, което остава у човека като застиналост, като нещо, което е било и е останало трайно като образ, който може отново да се съзерцава. Времето спомен, времето чудо на застиналата в съзнанието неизменност. Самата дума става синоним на тези близки и все пак нееднакви представи. Представата за времето, което се движи, което сега създава съдбата на хората. И представата за времето, което е застинало в паметта, което е придобило безсмъртие и което вече е неизменно в това свое безсмъртие. В предговора си към първата част на книгата „Път през годините" Константин Константинов анализира своята втора представа за времето. Той казва: „Споменът не е мъртвина. Споменът е друга действителност, в която ние присъствуваме с двойно съществуване — днешното и някогашното. Нашият живот в същност е само трупане на спомени." Да, за Константинов-съзерцателя животът не е дело. Животът не е промяна на съществуващото, той е изживяване, което се превръща в трупане на спомени. Към горния анализ на представата си за времето Константинов е прибавил и една сантиментална фраза, която издава неговата лична човешка природа. „И клетото човешко сърце никога не ще се почувствува самотно, докато човек може и има какво да си спомня."

Двете книги на Константинов „Път през годините" са не са-

мо едно разширено тълкуване на вълшебството на паметта, те са и едно самосъживяване чрез спомените. Те са и представа за наблюдение върху един отминал свят. Те са преповторение на неговия живот. Те са живот през годините, превърнал се в път, в насока, в изповед за едно историческо битие, за една епоха, усетена с нейния мирис, с тембъра на гласа ѝ. В „Път през годините" Константин Константинов започва с най-българското: с природата, която се е надвесила над българския свят, с домашните дворове в къщите, в които е протичал животът и които са оставили завинаги нещо неповторимо в паметта и в сърцето на човека. Това е патината на старите чардаци и хаети, изрязаните слънца по таваните, цъфналите в червено гюлове по сандъците, дълбоките дворове с лехи от петунии и латинки и с гъсти редици чемшир, между които бързат стремително мълчаливи вади. Това е споменът за трудовия живот на българина, това е мирисът на една епоха, която е отминала, но която все ни вика към себе си, при всяко възпоминание разлива своята носталгична отрова в кръвта ни. Константин Константинов разказва за Сливен, за неговите улици, за градския му пейзаж, за онова, което *градът* оставя в историята на нацията. Но кое голямо българско селище не е приличало по своему на този типичен български *град,* къде не могат също да се изброят имена на възрожденци, на социалисти, на общественици и писатели, на печатари и редактори на периодични издания, на читалищни дейци — тези светлинки на ранобудния живот на българина, затрептели и в следващата, следосвобожденската епоха. И от кой път на страната ни не могат да се вземат спомени за преобразования, за граждански и духовни борби, за ламтежи към култура, към себеизвисяване на интелигенцията ни.

В „Път през годините" всичко това е пречупено през едно лично съзнание — съзнанието на Константин Константинов. Всичко — исторически вярно и документирано — е зашумяло или е зазвъняло и с онези интимни струни, които са били опнати в душата на оригиналния художник. И затова в мемоарните книги на Константин Константинов или в своеобразно историческите книги на този автор не е загубено почти нищо от настроението на времето, от неговите радости, от неговите копнежи. Разказът се разгръща едновременно като възпоминание и на малкото момче, и на възрастния човек. Разказът ни държи в атмосферата на двата свята: на детската непосредност и на омъдрения размисъл. И това придава особения чар на стила. Бих казал, че Константин Константинов е този, който за-

почва да учи онези наши млади литератори и критици, които се възвръщат към духовното ни наследство, към литературното ни минало като към спомен-съпреживяване, като към една действителност, която трябва не да се анализира, а да се съзерцава. Толкова силно и оригинално е звученето на неговата книга. Даже и да не е съвсем така, даже и да не можем да говорим пряко за посоченото влияние, все пак нещо от този тип настроеност е преминало и у представителите на това направление в нашата критика.

Константинов е съумял да обедини със своите спомени много фактически материал. Той е разказал отчасти и маловажни неща от историята на нашата интелигенция, взрял се е в нейния здрав, борчески или мечтателно-поетичен свят. Не е отминал и политическите събития. Син на учител по дескриптивна геометрия в гимназията и на бивша учителка, Константинов от малък е могъл да бъде в средата на нашата интелигенция и да я почувствува отблизо, с разнородните й ламтежи, в духовно-литературните и гражданско-социалните й дела. И той я вижда в движението и колорита на времето. Той я вижда като поколение, чиято съдба е била да излезе на рицарски бой с безпощадната действителност и да поднесе в нея светлината на прогреса.

Той говори за пуританския дух на една почти патриархална среда, за книгите — книгите, без които детството е било немислимо, за духа на времето отвън училищата, който дава една солидна и дълбоко хуманитарна наука. Разказва за героичното минало на града, което засилва самородното чувство на неговите жители, в чиито души още живеят огънят на борбата за национална свобода и отвращението от насилническите режими на „торбопясъчнето“ (Стамболовия режим), на „Дуранкулак и Шабла“ (Радославовия режим), на „Гасенето на свещите“ (народняшкия режим). „Така че в един прекрасен ден, както се казваше в някогашните романи, тоя град, дето винаги в предизборни дни и нощи вилнееха пияните шайки на народняшкия кандидат за народен представител, най-неочаквано избра за свой депутат... Георги Кирков.“

Любопитно е да се отбележи, че Константин Константинов разполага спомените не само в две съзнания — някогашното и това, когато пише спомените в момента. Но и с мъдростта на годините той прозира по-иначе в онова, което е било, отколкото по времето, когато е участвувал в него. И това именно му дава възможност сега да проумява всички контрасти в социалната област, които са имали значение, всички политически течения, които са се сблъсквали, всички сложни отношения, които са

се създавали на тази основа и в духовната област. И ето сега, когато пише, утвържденията на различните стойности са по-различни от тези, които е правил по различно време в своя житейски и творчески път. В неговото ново дело има не само едно закъсняло носталгично ехо, извикано от миналото, а и една самопреценка, едно ново тълкуване на сложния вътрешен живот на народа.

Той преминава постепенно от провинцията в нашата столица. Ветровете на времето го отнасят от България в Европа, в Париж. Той поема бремето на една стара и на една нова култура. Той търси за себе си истината като художник. И в тази многоликост на времето той е бил различен, сложен и противоречив, а в своя спомен преценява отново истините, среща се отново с целите, за които е живял и за които са живели други. Целите, получили вече своя смисъл, своята оценка и своето оправдание.

„Път през годините" е написана великолепно като език и стил. На места тези две книги ни напомнят прозата на Пенчо Славейков — с нейното изящество, с нейната тънка ирония, с нейния патос, извикан от срещите с културните ценности. Но Константин Константинов пише в едно по-ново време. У него е вече силно чувството за реалността, реалността като гражданска история, като обществено-политически събития, дали своето отражение и върху културата ни. Без „Път през годините" на Константин Константинов не биха били достатъчно изяснени и някои културни явления — като появата например на сп. „Звено", списвано от групата Димчо Дебелянов, Георги Райчев, Никола Янев, Константин Константинов, Николай Лилиев и главния редактор Димитър Подвързачов. Или пък не би бил така пълен духовният портрет на Г. П. Стаматов без онова, което е разказано от Константин Константинов в „Път през годините" и през което изплува общото в техния живот по време на близостта им в град Враца. Любопитни са като отражение в душата на твореца и онези портрети, които Константин Константинов е направил на руски, западноевропейски и български писатели, като Чехов, Егзюпери, Дебелянов, или на артисти, като Будевска, Георги Кирков, Сава Огнянов.

Първата книга от „Път през годините" има по-цялостен характер като автобиографично произведение за човека и за времето. Втората се е превърнала в един низ от спомени, свързан със съвременници на поета, с отделни изживявания в провинцията и в чужбина. Така двете книги представляват едно своеобразно цяло, което, сякаш извадено от дневник, е получило своеобразно духовно единство.

□ □ □

Константин Константинов може да се отнесе към категорията на тези наши писатели, които са се родили с изключителна чувствителност и с жажда за култура. Такъв е бил той през студентските си години, по времето на цялото си творческо и жизнено дело. В същото време действителността го е и теглила към себе си, защото е трябвало да бъде служител, защото е трябвало да изкарва хляба си. Така неизбежно той се сблъсква с нея, приема я или я отрича. Но у него има една особеност: известно откъсване от суровата земя, за да се съпреживява скритата духовна наслада на ума, който възприема живота за себе си и бяга от жестоката истина. Така се е оформял и расъл Константин Константинов, за да извая себе си като личност и за да достигне и до последното си значително дело „Път през годините" — една и очаквана, и неочаквана книга от този особен творец наслаждавал се на върховната художественост и все пак неуспял да изнесе сам себе си до истинските й върхове чрез това, което е създал като разказ, като художествен епос за нашия живот...

ГЬОНЧО БЕЛЕВ

Гьончо Белев е от авторите, чието развитие е вървяло бавно. Една любознателност го е тласкала към литературата отрано, още като младеж, едва завършил прогимназия в родния си град. Напуска Ихтиман, заселва се в София, преживява трудно. Той е дребен чиновник, зает рядко с литературен труд: коректор, преводач. От началото на века Гьончо Белев вкусва от омаята на символизма. Движи се в средата на писатели като Димчо Дебелянов. След Първата световна война продължават да го привличат необикновеното и изключителното в живота. Такъв е в разказите си, печатани в сп. „Хиперион", в двата сборника, които издава след големи паузи: „Тайно страдание" (1923) и „Филм и каменни въглища" (1932). Както и да се стреми да бъде модерен и оригинален, Гьончо Белев запазва една непосредствена простота. Тя става най-характерната черта на неговата творческа личност. Той разказва, като влиза в диалог с читателя, обяснява му сам опаките страни на живота, внушава му наивно и непосредно някаква житейска мъдрост. Пък и героите му обикновено са прости люде, хорица, които преминават през различни житейски митарства и заслужават простичката картина, в която авторът ги поставя като действуващи лица.

Гьончо Белев избягва сложно заплетените сюжети. Той описва нещо, през което сам е преминал и му е направило впечатление. Не се увлича от психологически дълбочини, от неведоми характери. Човекът му послужва, за да направи обобщение за доброто и злото в живота. Героите му са взети от софийски улици, чиновници, дребни писарушки и архивари, нещастни жертви на всекидневието.

И в езика си писателят е простичък и непосреден. Това, което наблюдава отвън и което иска да посочи откъм социалната му страна, го принуждава да се нагласи към читателя, да беседва без словесни усложнения. Ето как рисува картина, в която участвуват и героите му, и самият той: „Вървя по една тиха улица

и гледам пред грамаден кооперативен дом спряла млекарска двуколка. На двуколката един селянин от Софийско чете вестник, а до него благоверната (?) му съпруга клима глава и дреме. Дребното тъмно (?) конче тупа поредно (?) предните си крака, тъпче падналите ремъци на юздата и гони с рунтавата си опашка досадните мухи." Просто, доста сиво и еднообразно. Без бои, без откриване на уникалното и неповторимото в картината. Така са написани повечето от разказите, които срещаме в книгата „Филм и каменни въглища". А там е събрано написаното от 1927 до 1934 г. Не е по-различен и в повестта „Бентът трещи" (1936), в сборника разкази „Другият мир" (1939).

При човешките характеристики е също обикновен. Необикновеното е само това, че героите му се подчиняват понякога на някакви тайнствени скучайности. Милан Саздов, герят на „Бентът трещи", е изпратен на фронта за едно случайно спречкване, което накарало началника му да скочи ядосано и да изскубне косъм от носа си. Милан Саздов е провинциален занаятчия, чиито спомени шарят из бойните полета — сегашната му омраза е лихваринът Кючук Иван. Релефната карта на провинциалния живот е набелязана. Но картината не е оцветена. Склонността към реална точност и към статична документалност е попречила на въображението на писателя да се прояви. Той не достига до онази художественост, която ни увлича с цветове и звуци, с психологически състояния, с доверителни дълбочини в човешките истории. Само социалното чувство се оказва недостатъчно, за да се получи онова, което наричаме художествен образ.

Повече цветист, повече интересен е Гьончо Белев в своите пътеписи. Книгата му „За маслинено клонче в Париж" (1939) се чете с по-голямо увлечение от разказите му. В нея все е отразено нещо от цветната гама на бурната епоха, на социалните стълкновения и борби. С интерес се четат и пътеписите „Какво видях в Америка" (1948), „Пътуване из Демократична Германия" (1951), „Картини из Румъния" (1958).

□ □ □

Истинското дело на Гьончо Белев остава затворено в една поредица от романи, обединени под общото заглавие „Случки из живота на Минко Минин". Тази поредица е преименувана „Панорама на една епоха". Това са четири свързани помежду си изображения на едно време, преломно и изменящо се. Епохата на загиването на еснафството и на раждането на ново-

то, пролетарско, революционно съзнание привлича писателя цял четвърт век. Простичко, пак в своя традиционен, малко сив стил Гьончо Белев разказва нашироко за преображенията на своя герой. Неговото летоброене започва от ранната му детска възраст заедно с патилата на семейството. Авторът вмъква в разказа си битови подробности, рисува образа на града (Стипоне—Ихтиман), припомня своите първи детски педагози, незначителни произшествия, свързани с домашни традиции и обичаи. Има нещо мило и трогателно в тези спомени. Личното не остава в своите тесни граници, а се свързва с историята на страната — със спомена за турското робство, с възторга от Русия — освободителката, с политическите борби и страсти, разделяли народа, с провинциалните празници и местния обществен живот. През всичко преминава идеята за социалната борба, за прелома на времето, за неговия неизбежен драматизъм. Не са малко веселите епизоди, поднесени занимателно, с усет за комично-веселото. Ето героят е вече ерген. Той иска да поддържа в изправност фризурата си — маже косата си с шербет, за да прилепне по-добре: „Шербетът се беше свършил, засъхналата захар почва да се рони и положението става безизходно. През цялото време, докато трая тоалетът ми, кравата ми, която беше стелна, си хрупкаше спокойно сено от яслата. Но кой знае по какво вдъхновение тя неочаквано извърна глава и ме близна по темето. Скочих и инстинктивно се пипнах по главата.“ Косата била пригладена по-добре, отколкото с шербета. Или друга весела сцена. Еленица, учила шивашки занаят в София, се връща вместо със забрадка с капела на главата. Тя приличала на съдийката. Майката, ужасена, дълго се чудила как да реагира. Бащата направо дръпнал капелата и сламата се раздробила в ръцете му. От тези комични епизоди се вдъхновява писателят, за да създаде и живописното пано на времето.

Това, което придава ценност на „Панорама на една епоха“, е широкото познание на едно общество, еволюирало постепенно. Това е провинциално общество. То е имало свои нравствени категории. Но животът напредва. Той изтласква старите еснафи, отнема им хляба, притиска ги с немотията. Напразно се защищава традиционното и улегналото. То започва да се чупи под напора на новите веения. Наред с драмата на стария еснаф, който едва изхранва семейството си, се разгръща и една друга драма: на обновата, на борбата за напредък. Появяват се новите хора на епохата. Това са учители, народни интелигенти, които смело възвестяват вярата в нещо идващо и неизбежно.

Любопитната духовна панорама е представена и като личен

документ. Авторът — герой на творбата, усърдно разказва епизоди от своя живот, случки, в които изпъкват новите моди и новите идеи. Романтично са описани „народните" хора — социалистите. И наред с тях селяни, цигани, крадци, лумпени, които създават колорита на епохата. Така панорамата става откровение за духовно развитие, за социални промени, за идеи, които смело тропат на душите на сиромасите. Авторът на места изпада във възторг: „Това са хора — пише той. — Приличат на гемиджиите! Като ги слушам как се препират, сякаш виждам пред очите си нашите светулки в солунски мрак." Чисти нравствено, образовани, тръгнали с народа без никаква гордост — такива са тия първи социалисти. Лука Ванев идва направо от Швейцария, където е учил естествена история. Павел Гълъбов идва от Русия и носи весело и жизнерадостно своята рубашка, запасана със сив шнур. Неговите краища завършват с „рошави пискюли". Ловджия и весел събеседник, той пее руски песни, от които дожалява на човека. Третият в групата е съдията Тако Пеев, завършил право в Париж. Сиромах, следвал, като работил по новостроящи се сгради, носил тухли и вар, той се вмесва в живота на Стипоне с идеята за „нова законност". И тримата са герои на епохата, хора с бради. Техните имена имат синоним — „брадите". Те четат Дарвин. Четат Горки. Живеят със спомените от младежките си години. В квартирите им се появява портретът и на големия вестител на новото — Маркс.

Така започват промените в Стипоне, промените в широката филмова панорама на епохата. „Брадите" не остават необезпокоявани. Срещу тях застават търговецът Орце Солунчето, попът, околийският началник.

Разказаното от Гьончо Белев минава върху екрана и на една млада душа. Нейните преживявания и веселите епизоди разредяват напрегнатата драматична атмосфера. Така се създава и стилът на книгите. Започват споровете за „свободната любов". Нейни привърженици не са нашите идеалисти, „брадите", а младежи, увлечени от модернизма, почитатели на Пшибишевски. Те непрекъснато употребяват думата „еснафи", без да съзнават еснафското в своята позиция: „Да, почитаеми господа и госпожици — говори Спас Цонев, в този момент очите му бяха изпъкнали и вместо на кладенци приличаха на два диви кестена, — да, аз поставям пръста направо в раната — любовта трябва да бъде освободена от оковите, в които са я поставили еснафите, защото, подчертавам това, само по тоя начин жените ще отхвърлят излишните страдания, а именно: мечти под завивките, убийствени въздишки, трагедии и прочее и прочее...

— Но такава любов предполага и други условия на живот. Тя може да съществува само в онова общество, в което човек ще бъде високонравствена личност. Това е мисълта на Бебел! — отсече гневно Луката.

Един вид попщина! — и Цонев вече говореше нервно. Той постоянно връщаше обратно целулоидните ръкавели, които от ръкомахането се изхлузваха навън."

Спас Цонев се гордее със своето разбиране за свободната любов. Той иска да пробие пъртина. Прекоросват го „Свободната любов" и той се чувствува горд. Разказвачът не е пропуснал да разкаже един весел епизод за рицаря на „свободната любов". В една тъмна нощ, когато луната „се гмурка" в септемврийските облачета, Цонев определя среща на една стипончанка. Историята завършва с това, че го заливат с вар, залавя го стражар, опозоряват го и той напуска провинциалното градче, което се пробужда за друг, нов живот.

Станалото в Стипоне се е извършвало и в други градчета на север и на юг. Бушували са по България новите сили на епохата и са преобразявали онова, което е било с вековни корени. Появяват се понятия „анархист", „хомосапиенист". Цитират научени наизуст слова от „Заратустра" на Ницше: „Когато Заратустра навърши тридесет години, той напусна своето родно място и родното езеро и отиде в планината. Тук той се наслаждаваше на своя дух, своята самота и десет години не се умори от това. Но промени се накрай сърцето му. И една сутрин, като стана в зори, изправи се пред слънцето и тъй му рече: О, голямо светило, в какво щеше да се състои твоето щастие, ако не бяха тия, за които ти светиш: аз, орелът и змията ми." Така говори Заратустра. Така се самовеличаят с хералдически знаци и недообразовани хора от малкия провинциален градец. Така се вие пътят — твърде стръмен — за младата българска интелигенция, заразена от модата на новото.

Разказът преминава на места в сатира. Гьончо Белев е слушал многоезичието на нашата интелигенция, дружил е и с модернисти, и със социалисти, и с прости хора от народа. И това го е настроило срещу геройчно-комичните пози на „интелектуалците".

Като четете „Панорамата", струва ви се, че надниквате в някакъв семеен албум. Срещате лица, млади и свежи, с които са любезничили или са спорили вашите деди и баби. Виждате облекла, които изглеждат причудливи като дългите рокли в старите неми филми. Усещате духовна атмосфера, отлетяла с времето. Всичко е спомен и все пак то е част от нашия жи-

вот, едно отминало битие, което извиква някаква сладостна тръпка.

На аналогични сюжети са писали и други наши автори: Добри Немиров, Стилиян Чилингиров. Но в техните произведения ги няма така плътно усетени класовите борби — и духовната атмосфера, която ги съпровожда. Те са се интересували само от някои икономически и психологически феномени — пропадането на еснафството, преживяванията на част от интелигенцията. Гьончо Белев е панорамен, по-обективен. Той дава повярна картина, като води своето повествование към смисъла на историята. Той вижда пробуждането на работническата класа на небосвода на червената заря на бъдещето. Кожухарската игла не само е отстъпила пред фабричните стоки, но се е появила и новата работническа колективност. Трудното е било да се спечели една жена само чрез погледи, отдалеч, а ето, че и тази романтика е разрушена. По-особено звучи и градският пейзаж в разказа на Гьончо Белев. Той навява нови настроения, напомня новата духовна атмосфера. Животът се плъзга напред. Тишината на домашното битие е смутена от войните и от новите тиради: за революция, за борба, за противоречия между капиталисти и работници.

В едно „Пояснение на автора", сложено към втория том, Гьончо Белев обяснява своя замисъл:

„Когато преди 25 години започнах своята поредица „Случки из живота на Минко Минин", аз се стремях да нарисувам картината на няколкото десетилетия, които моят жизнен път обхваща, да възпроизведа нашироко съобразно с моите възможности, наблюдения и разбирания събитията, на които съм съвременник, които са занимавали и запълвали живота на редица поколения, израсли пред очите ми, живели заедно с мен, а някои вече и отминали.

Започнах с ограничената среда на моето родно градче, където въпреки това, макар и в малък мащаб, животът следваше своя закономерен ход и в същността си не се много различаваше от живота другаде. Сметнах, че ще е по-убедително, ако го дам като очевидец, т. е. от първо лице, отколкото като страничен наблюдател, от трето лице.

Изхождайки от схващанията ми за начина, по който трябва да възсъздам епохата — а тя като всички други си има своя специфика, — аз вмъкнах множество песни, руски романси, стихове, защото те бяха доста обикновен начин на общуване особено между младежите, на срамежливо изказване иначе сериозни чувства..."

Да, писателят е вмъкнал в своята монологична форма не само епизодичното, случайното, нахлулото в неговия личен живот, но и онова, което е характерната духовност, мащабното в епохата. Неговите романи са населени с много хора, наситени са със събития. Те са близо до мемоаристиката и това ги прави повече четивни, макар че авторът прибягва понякога и до публицистика, която уморява.

□ □ □

Гьончо Белев бе от тези писатели, които присъствуваха винаги във всяка прогресивна политическа акция на българската интелигенция. Той бе искрен борец за мир. Той бе вдъхновен привърженик на идеите на комунистическата партия и ревностен строител на социализма. Той е и едно хубаво възпоминание за човешка честност, за художническо трудолюбие.

КРУМ ВЕЛКОВ

Тридесетте години родиха първия значителен революционен роман в българската литература. Изтекоха десетилетия, а силата и свежестта на романа „Село Борово“ не повяхнаха. За това има значение не само сюжетът, а и творческата мощ на писателя. Малцина наши творци са живели изцяло в провинцията. Измежду тях е Крум Велков. Той прекарва живота си все „долу“, все сред народа, като срещите му със столицата са били предимно епизодични. Той обиква хората, сред които живее. Сам е трудов човек, техник и машинист. Задоволявало го е общуването с обикновените люде, с малкото провинциално селище. Там се е чувствувал съвременник на една велика, преломна епоха. Изживяваното от него в малкото селище е придобило смисъл и значение на общонационално, на всечовешко.

Крум Велков става комунист още на училищната скамейка. Изключен е от гимназията в Преслав през 1918 г. за несъвместима с „реда“ дейност — бил участник в ученическа стачка. Така, незавършил гимназия, той става шлосер и машинист и се заселва в село Белово. Оттам извлича сюжета и на най-значителното си произведение.

През 1925 г. с псевдоним Кешиш Първан печата няколко разказа в сп. „Нов път“ на Георги Бакалов. Разкази, в които са описани преживявания по време на въстанието. После настъпва продължителна пауза, Крум Велков не печата нищо девет години. Романът „Село Борово“ е написан някак си изведнъж, в продължение на двадесетина денонощия. Работен е по избистрени впечатления, с герои, добре опознати от автора, със събития, които са сложени в общонационални граници. Писателят изповядва: „Много време го мътих в главата си, докато напълно узря цялото произведение, даже и подробностите му. Аз започнах да „дружа“ и да живея с Игнат, Марин и Женя, да се карам с Нако. Все около мен се мяркаха моите герои. Виждах ги. Чувствувах ги.“ Дълго е износвал у себе си своята твор-

ба я написва като писател-феномен за необикновено кратко време. Едва ли има други наши автори в такъв кратък срок да са били толкова продуктивни. При това бързината не е накърнила художествената сила на творбата.

„Село Борово" се появи през 1933 г. Пролетарската проза още нямаше голямо произведение. Крум Велков сложи начало, което по-късно да има големи последици. Защото романът е най-подходящата форма за представяне широката картина на обществото. Писателят продължи тематично традицията на септемврийската литература. Съвременник на Каралийчев, по-късно на Караславов, той сътвори с епическа мащабност и рядък синтез един цялостен свят. Крум Велков се откъсна от разказа и догони единството и многообразието на историческата драма чрез формата на романистичния епос. Съпротивата на „голямото платно" бе победена. В неголемия по размер роман всичко бе намерило място — и социалната картина, и народностната характерология, и интимните съкровища на любовта. Езикът бе ясен и сочен. Внушително бе изображението на човешките портрети. Така „Село Борово" дойде изведнъж като изключително важна победа на пролетарската проза. Читателят се срещна с истински работник, с жив фабрикант. Той видя психологическите им черти отблизо, реалистично изписани. Духовната характеристика на Русия, отпуснатостта на Нако, дъхът на вино, атмосферата на разврат — всичко това отвежда изведнъж в реалността. Читателят усети и друго — непрекъснатите противорефлекси у двамата антиподи: критичните преценки на Русия за Нако и вслушването на Нако в онова, което става в коридора на хотела — шляпащите пантофи на жената, която преминава там, незагасналата у него възбуда от нещо изживяно, спарения дъх на парфюм в леглото му. Появяваше се и нова реалистичност в нашата литература със ситуации, изваяни плътно.

Духовният портрет на Марин остава запечатан в съзнанието ни почти релефно: русокос, с гълъбови очи, с будна мисъл, с чувства на класова ненавист, която възбужда Нако, с тънко човешко съчувствие към остаряващия предприемач. Първата картина е изписана и като вътрешен монолог у Марин. Марин търси приликата и разликата между Нако и майка си — нали Нако й е брат. И открива, че за никаква прилика не може да става дума. Този снажен човек още с раждането си е обрал алчно всичкото здраве на бащиния си дом. За сестра си не е оставил нищо.

„Село Борово" е изцяло роман на характери. Създадена е

многоцветна галерия от човешки образи — освен Марин и Нако инвалида Игнат, стария учител Василев и неговата дъщеря Женя, селяните. Автобиографичността на творбата е засвидетелствувана чрез главния герой. Като него авторът е участвувал във въстанието. Но той е досъздал образа на Марин, като е използувал прототип свой познат. (По признание на автора прототипът на Марин е селянче, учило се в Шуменската гимназия, станало водач на комсомолската организация и заминало след въстанието в Съветския съюз.) Плътността на образите се дължи тъкмо на близостта до живота. Авторът се вглъбява в характери, срещани от него, чиято физическа и душевна природа му е добре позната. Така индивидуалното се покрива с типичното. Старият учител например се саморазкрива със своя страх от уволнение и с обичта си към Женя. Тези противоречиви чувства се съпровождат от неугаснала вяра в революцията.

Философско-историческа дълбочина има и в образа на Игнат. Инвалид от войната, Игнат е живата поука за противонародната политика на българската буржоазия. Този сакат човек е смел и честен, той е безкомпромисен към себе си и към другите. Чрез обобщение на национално-историческото Крум Велков е надмогнал битовизма. Той не се увлича по подробностите, а се движи по ръба на значителното. Характеристиките постига чрез действие. Арестуването на Игнат — ето решаващия момент, в който най-пълно изпъква личността му. Всяка глава от романа уплътнява образа на нов участник в събитията. Крум Велков създава характери, в които са фокусирани черти на народа. Прототиповете са помогнали на писателя да намери равновесието между общото и индивидуалното, да издигне романтичния образ на революционера до значимостта на общочовешкото.

Сюжетното развитие е кратко, но изключително обемно. Нако отвежда в Борово своя племенник, за да работи на дърводелната му. Марин организира селяните за въстание. Увличат се след него Игнат, Василев, селяните. Водят се героични битки край воденицата. Марин и Игнат загиват романтично, за да остане след тях вечно красивата мълва за подвига им. Но Нако отново става господар на Борово. Гатерът отново пухти и засипва с дим небето. Отново се оголват горите в планината. И идва нов човек, нов машинист на мястото на Марин. Спокойствието е илюзорно. Настъпва привидна тишина. Минава есен по планината. Отронва се шумата от буките лист след лист. Белите мъгли се гонят по занемелите склонове, разкъсани и разбити като великата надежда на селяните. Неволята е пак при

тях. „Тежко заскърца отново керванът на колите, разлюля се гората от новата сеч и задимя над дъскорезницата на Нако. Жално писна и свирката една сутрин, сякаш тъгуваше по някого, и прониза със спомена си селото... Трепнаха сърцата, готови да се затекат всички към дъскорезницата, за да видят кой свири пак там. Дали не беше Русия?... Не, друг като него, също тъй млад, малко по-нисък, мургав и по-старолик мъж стоеше сега там, до машината, ту замислен, ту зареян по всички ъгли на фабриката, сякаш търсеше нещо загубено и скъпо там." Този нов човек се усмихва на селяните с усмивката на своя предшественик. Той наема същата квартира, в която е живял Русия. Няколко пъти ходи незабелязан до Кавашката воденица. Прекарва с часове там, разхожда се сам край реката, под тополите за учудване на стария воденичар.

Ето епилога:

„На мястото на дългия огняр той скоро намери и постави при машината един млад боровски сирак. През една мъглива октомврийска вечер, след свършване на работата, той го повика тихо в тъмнината в двора край дъскорезницата и предпазливо каза:

— Слушай, тази нощ би ли могъл да отидеш пак при бай си Йордана?

Помощникът кимна утвърдително.

— Тогава тръгвай още сега! Кажи му, че неговото присъствие там е открито и че е излишно повече да чака. Нако е надушил по някакъв начин за капана, който му се готви, и едва ли скоро ще тръгне по работа из планината... Така че безполезно е повече да чака. Нека замине с другарите, които са с него, зад границата, за да спасят поне те главите си. Хилядите пресни гробове и сиракшки сълзи не искат за себе си само отмъщение, а борба, упорита и безспирна, за окончателното тържество на нашия идеал!... Нека замине! Кажи му също, че добре ще направи, ако върне по тебе знамето на партийната група, което ти е показал миналия път, когато ходи при него. Нека го прати!"

Ако беше жив Игнат и видеше новия механик от дъскорезницата — твърди авторът, — сигурно би пристъпил към него, покланяйки му се по винаta на дървения си крак, и би го запитал:

„Прощавай, другарю, но, между нас казано, ти си Желяз!..." Да, Марин е сменен от онзи Желяз, който от центъра водеше подготовката. Борбата не е спряла. Оптимистичният край изпълва с енергичност тъжната новела „Село Борово". Загинали

са Марин, Игнат, Василев. Но има още бойци. И авторът е намерил главното в акцента — борбата, която не спира, идеала, който е останал ненащърбен. Нещо повече, те сияят в красотата на жертвеността.

„Село Борово" е от онези произведения, които ражда историята. Героите са имали лична съдба, но ги досъздава историческата им участ. Атмосферата на романа ни напомня позната баладичност, пронизвала произведенията и на Асен Разцветников, и на Ангел Каралийчев. Но романтично-баладичните елементи са малко по-особени. Над тях доминира една реална героика, една реална мечта за живо дело, малко претопена в скръбната атмосфера на произведенията на Разцветников и Каралийчев.

Бих нарекъл естетичността у Крум Велков изцяло класова. Ще има читатели, несвързани с народа, които не ще почувствуват силата на това произведение. И други, у които то ще възбуди мисли, емоции, радости и страдания. Така именно стана и през 30-те години, когато отдясно романът бе премълчаван, а Георги Бакалов го нарече „нов етап в развитието на пролетарската белетристика".

Писателят през 1933 г. сам е разпродавал своята книга главно всред работници. Той е пропагандирал своето естетическо верую, подбуждал е революционната мечта, носел е радост на бъдещите откриватели на истината, борци и революционери. Утвърдил се в съзнанието на читателите си като голям революционен писател, Крум Велков отново замълчава задълго. Следващата му книга „Водител" излиза едва след цяло десетилетие — през 1943 г. Този роман също е неголям по обем. Съвсем неочаквано Крум Велков пише историческа творба. Роман за Ивайло. За юначния овчар, повел българите на битка с татарите, седнал на престола, вкусил от отровата на дворцовия живот. Авторът не разказва за поражението на Ивайло, а за неговата слава и величие.

„Водител" не е голям успех на писателя в сравнение със „Село Борово". Има нещо сиво и неубедително в повествованието. Психологизмът е обеднен. Епохата е представена фрагментарно, с отделни детайли, отгласи на непълно познание за нея. Читателят възприема по-скоро отношението на писателя към личност като Ивайло, отколкото да се радва на едно действително художествено изображение. Много места във „Водител" напомнят стереотипната сюжетност на елементарния исторически роман: еднолинейни характери, жени-хетери (Мария), мъдри и мълчаливи сановници, бодри и силни мъже из народа,

дързостен и подготвен за големи дела герой — Бардоква. Трябваше да дойде по-късно широкото платно, романът „Ивайло" на Стоян Загорчинов, за да проличи и неуспехът на Крум Велков. Романът „Водител" излезе обаче в определено време — когато се бе развихрила битката между народа и неговите потисници. Образът на Ивайло и суровите лица на неговите войни-селяни създават алюзия за становището в страната. „Водител" се превръщаше в четиво, което вдъхновява през 1943 г. онези, които не падаха на колене пред новите „татари" и пред вътрешните предатели. Техниката на разказване напомня юношеско четиво: напрегнати интриги, бързи завои в действията, героика и изключително самообладание у водача и т. н. С тези качества „Водител" изпълни донякъде целите, за които авторът го бе предложил на читателите.

През 1946 г. излезе и следващият роман на Крум Велков, написан според автора през 1938 г. „Животът на Петър Дашев" има автобиографичен характер, но и тук липсва свежестта на „Село Борово". Стремежът на автора е бил да разкрие с психологическа обемност вътрешния свят на непознат в литературата характер — характера на комуниста. Неговият герой е с богата душевност, едновременно великодушен и груб, трагично всеотдаен и нежен в чувствата си. Но тези богати черти са струпани с една сухота на душевните анализи. На места езикът е тежък, старомоден, лишен от свежото дихание на художествеността. Ето характерен пасаж: „Ала времето, за което става дума, беше забележително не само с фигурата и типа на Лаврентиев, а и с други неща, които ставаха зад стените на гимназията, *през която минаваше Петър Дашев*. Там, зад тия стени, се люшкаше *кървавата стихия* на една продължителна война. Животът се гърчеше от невиждана и страшна треска. *Течеше един непрекъснат ужас от беди, смърт и страдания*. Убиваха се и осакатяваха милиони хора, погребваха се цели народи — *един ужас*, пред който и пеленачетата проплакваха под гърдите на гладуващите майки."

Не можем да бъдем възхитени и от синтаксиса на автора. Недобре организираната фраза затруднява четенето и възприемането на образите, които писателят иска да обрисува. Примери на езикови несполуки могат да се посочат много. Често писателят прибягва към общото и абстрактното, към разсъжденията. Той разсъждава за Дашевия дом. За неговото малко и незначително наглед минало и го сравнява с цяла една епоха и т. н. Всички тези отвлечени разсъждения, тези социално-политически тиради ги нямаше в „Село Борово". Там езикът бе со-

чен, естествено приповдигнат, значително богат, емоционално обагрен. Тук палитрата е посивяла, преобладават сухите фрази, редуват се неточни езикови конструкции. Единствено любопитството за биографията на героя задържа вниманието на читателя.

□ □ □

Автор на три романа и на няколко разказа, Крум Велков остава в българската литература главно със „Село Борово". Може да се запитаме защо този писател не претърпя развитие по-нататък. Защо той, показал великолепни възможности на художник-епик, не се доосъществи. Причините би трябвало да търсим вероятно в особеното битие на този оригинален човек. Той не завоюва културата, както другият писател-работник, поетът Вапцаров. Върху дарбата на Крум Велков остави своето и провинциалният живот. Той дойде за малко в София след Девети септември и се върна отново в своето Белово. София не го привлече — нито с динамизма на своя живот, нито с културните си институции, нито с духовността си. Както и да съдим за несполуките на писателя, ние сме във властта на едно възхищение: Крум Велков е авторът на „Село Борово". Той достигна връх, който се вижда и сега, след като са изминали толкова десетилетия от появата на неговата книга.

Крум Велков бе и оригинално явление, писател-работник, който е държал перото в мазолеста длан. Той запазва трайно своето място в нашата литература, а „Село Борово" си остава измежду книгите за Септемврийското въстание 1923 г., които ще се препрочитат с вълнение.

ЧУДОМИР

Съдбата ли бе благосклонна, та Чудомир зае предно място измежду най-четените български автори? Или той събра своята обширна аудитория чрез едно качество — хумора си? Ще отговоря: — с второто. Този оригинален творец привлича с непосредността си на човек из народа и с изтънчената си находчивост на интелигент, който, близък до простолюдието, стои над него. Личността му се е оформяла дълго чрез всекидневни контакти с хората и чрез попрището на учителя. Почти не е излизал от провинцията, от онзи свят, всред който най-пълно бликат веселието и жизнеността. Там изостря наблюдателността си, там привиква да улавя хората в необичайни пози. Артистичността у него е многопосочна, тъй като той е освен писател, но и художник, рисувач, който тънко вижда физиономичното и го оцветява с бои. Над дарованието на разказвача и над дарованието на рисувача преобладава едно чувство за хумор, т. е. за опакото, за несъизмеримото с нормите на привичността.

Разностранните творчески възможности са избликвали у него отрано. Чудомир е рисувал и е опитвал перото си като писател още 17—18-годишен младеж. Сътрудничил е към 1908 г. във в. „Барабан“ с хумористични стихове. Сътрудничил е с карикатури в издания като „Жило“, „Остен“, „Червен смях“. И ярекъсва. Всичко остава някак далеч, в миналото. То е някаква бледа творческа следа, възпоминание, което времето би заличило, ако не се бе появило желанието за творчество у зрелия вече Чудомир. Улегнал, 42-годишен, той изписва отново свои наблюдения и досъздава своя сигурен и весел стил. Зад него стои оформена биография — завършил е отдавна рисувалното училище в София, станал е гимназиален учител, читалищен деец в Казанлък. Срещал се е всекидневно с героите си, които носи у себе си и които не само ще рисува, а и ще описва със слово. И със свежата си хумористичност той разнообрази литературата ни, откъсна ни от „модерните стилове“ в нея и ни раз-

вълнува с полъха на жизнена простонародна реч. Малко случайно и малко изненадващо и за себе си той обнови и представата ни за хумора, раждан от добре познат селски, провинциален свят. Така стана популярно име. Той се пошегува със себе си, загдето читалищен деятел, сериозен труженик на просветата е взел перото да става писател: „Еднакво ме интересува история, археология, белетристика и живопис, а една наша народна пословица казва: Който гони два заека, не улавя нито един." Бихме обаче добавили, че чудото стана — сполуката дойде напук на мъдростта на народа. Интересувал се от всичко толкова важно като история и археология, той стигна доверително и до душата на своите „нашенци", весело страдали, изпълнени с болка и с добродушие. Занимателните „историйки", които е създал, сам оценява с жеста на голяма личност иронично-самокритично.

„Тези неща са писани между годините 1933 и 1940. Излизаха като подлистници на един столичен вестник. Теснотията, която и до днес цари в долните етажи на нашата преса, не им позволи да пораснат, те останаха дребни и някак недоразвити. Разкази ли са, фейлетони ли, или нещо друго — да кажат специалистите. Въпреки многото им недостатъци те продължават да се търсят от читателите, което не говори много добре за тях. А може би все пак са верни родни картинки от онова време, поръсени с хумор."

Сполучливо въпреки самоиронията на автора. Родни картинки. Може би няма по-точен израз за създаденото и преди него от Иван Вазов, Михалаки Георгиев и Елин Пелин. Родни картинки. И все пак с особен въздух, нови, чудомировски. В тях най-често се среща селото. „Село, село пусто село." Откак се е заселило, то лежи все в дълбоки и тъмни долове и не може да изпълзи нагоре, към слънцето. То чезне всред немотията си, смешно гони недостижимото, сред голи сипеи дреме с кривите си изкъртени къщици и със спънатите си магарета. Хората на това Чудомирово село се надсмиват един на друг, усещат добре дебелата сопа на държавата, властта на попа и на кмета, на писарите и секретар-бирниците. Така и имената им са някак си сиромашки и весели: Лъжлив Съби, Нено Сенегалеца, Черна Гана, Станка Парцалдимова. Тия хорица не са съвсем добродушни, те не живеят в мир, а враждуват помежду си. Някои от тях даже мечтаят за разни неща. Най-вече — според техния душеведец, автора — да вземат властта и да накарат попа да полее и помете вместо тях всички улици. Празни мечти. Весели. Тъжни. Защото селото си остава все същото и само кавгите се

умножават в него. Така това село е чудомировско. С неговите тъжно-весели, анекдотични истории писателят се занимава сериозно. И неусетно — и за себе си, и за нас — става тълкувател на народната ни душевност. Проучва я откъм особена страна, но така, че нашето самоопознаване се разширява.

На пръв поглед Чудомир не изглежда остро социален писател. Той е повече присмехулник. Вижда даже в беднотията на българина някаква шега, която животът си е устроил с него. Изучава повече народното остроумие и се присмива над него. Присмива се над жилавостта ни, над неочакваните, докарани от случайността и невежеството злополуки. Присмива се на наивността ни. Зад този присмех стои остро наблюдателно око. Авторът все пак осъзнава едно превъзходство на злополучните хорица от народа над онези, които стоят високо горе, по стълбицата на социалната и държавната йерархия. Чрез шегите си народът ни се самозапазва. Чудомир разбира това и добре намира и своя шегобиен тон. Неговите бедняци са хитри и остроумни, „домашни" одисеевци, хора на патилата въпреки хитростта си. Техен първообраз е Лъжлив Съби. Той може да „метне" бирника, да излъже евреина търговец, да се пошегува свободно, от душа със своята простовата съседка вдовица. Лъжлив Съби измерва истините чрез шегата и ушива костюма на света чрез лъжите си. Той държи другите в ръцете си чрез остроумие и веселост. И все си остава бедняк със закърпени гащи.

Чудомир поставя в особени, весели обстоятелства тези домашни скитници. Той обича не толкова разказа и новелата, колкото анекдота. Излиза от анекдота, за да създаде разказа си. Рядко си служи с по-разгърнат сюжет. Предпочита да поднесе пряко весело станалото, да ни покаже изведнъж в него действителност, обърната наопаки. Чрез този хумористичен похват, прост на пръв поглед, той навлиза в дълбочината на нашенската психика. Но у него няма усложнен или преднамерен психологизъм, няма и по-богата сюжетност. Става някаква случка, води се някакъв диалог, скоклив и неочакван, и разказчето завършва изведнъж като весело развенчаване на порядъчното от онова, което е прието за непорядъчно, което е излязло извън нормата. При една весела и елементарна случка се улучва характерното у човека. За Чудомир в малкото е „голямото". Веселата душа на народа е събрала бунт и изостаналост, комична битност. И още — мъка и неволя, хумористично огорчение.

Разказът „Косачи" е обикновен епизод, диалог, воден между шегобиеца Лъжлив Съби, който окосява тревата на гробищата,

и вдовицата Чековица, която случайно минава оттам. Лъжлив Съби се развеселява, като я вижда. Той ѝ подмята, че сега ще подбръсне мъжа ѝ. Чековица се ядосва и избухва с порой селски клетви... И това е всичко. Двата характера са образ на битувалото в живота. Те са свързани чрез моментното и анекдотичното. В разказа „Съседи" Лъжлив Съби замисля нещо неочаквано. Той излъгва съседката си, че петелът ѝ заболял. Взема го уж да го лекува, а го убива и го слага в тенджерата. Наивната жена не се и досеща какво е станало. Пак анекдотичен конфликт със силно изрязан рисунък на човека, виден в светлината на смеховата занимателност.

Творбите на Чудомир са все така „леки", както и да започват — с описание, с разказ за човешка биография или със занимателен диалог, със спор. Те винаги завършват като анекдот. Очертава се една комична ситуация, която има свой драматизъм, и скоро всичко приключва — обърната действителност, изненадата, дошла с анекдотичното.

Причината за краткостта не са били само подлистниците на вестниците, както твърди авторът, а и неговият начин на писане, анекдотичната му „повествователност". Чудомир не може да се разгръща нашироко, защото бързо се изчерпва ситуацията. За Лъжлив Съби може да се напише само нов разказ-анекдот. Затова той се появява и няколко пъти все различно: Лъжлив Съби на гробищата, Лъжлив Съби и евреинът търговец, Лъжлив Съби и петелът на Черна Гана. Анекдотичното е понякога по-богато и от най-обширната повествователност. То хваща психологически ретроспекции с голяма дълбочина. В „Марковите глави" е описана проста, весело-тъжна история. Настъпил е мор по децата в село, а попът се изхитрил да взема по две такси — за „голямо" и за „малко" опело. Молитвата била все същата, процесията и церемониите все същите. Но при „голямото опело" се носело подвързаното евангелие от Марко и с това опелото ставало по-скъпо. Толкоз. Анекдотът се изчерпва. Чрез него възкръсва обаче цяла една действителност. Виждат се и смехът, и мъката на народа. Анекдотът е обемен по съдържание. Той носи трайни смехови ценности.

Чудомир обича не толкова изобличението, колкото смеха. Сълзи в смеха може да има, но по-добре е сам смехът да извика весели сълзи. Хуморът има нюанси, както боята. Има весел, светъл хумор, има мрачен, жлъчен хумор, напоследък говорят за „черен" хумор, хумора на песимизма. У Чудомир играят повече светлини и вместо сълзите в смеха появяват се весели сълзи, извикани от самия смях.

Когато селските старейшини отиват при Станка Парцалдимова, за да я упрекнат, че е родила дете, без да е омъжена, тя им казва неочаквано смело: „От вас е детето.“ Объркените старци хукват подплашени. Единият се оказва в ливадите край Тунджа. Другият прецапал реката и хванал коритата. Третият се заключил в зимника и почнал да прави метани, изпълнен със страх от жена си. Моралната мисия се е провалила. И в това е смешното. В анекдотичното е заключено много морално човечно съдържание, в него е познанието за народа ни. И творбата не се забравя. Чудомир е овладял майсторството да включва любопитен смисъл в малкото. Той е все при смешното и анекдотичното, а рисува човешки характери, необикновени в привичния мир на българина. Хуморът му е весел и непринуден. Този хумор не изисква сложни иронични фигури, философски подтекстове, но той е богат с простотата си. Във веселия разказ се крие съчувствие към „правата“ на примитива, съжаление за унизяването на човека, „тих“ протест срещу теснотата на селското, на провинциалното ни съществуване.

□ □ □

Когато Чудомир е творил своите малки разкази, по света и у нас са ставали тревожни събития. В Европа се размахва кафявата ръка на хитлеристите. Запълзява над Европа сянката на средновековието, появяват се призраци на унищожение, пострашни от гилотината. Кошмарно тече животът и у нас. Борбата между работническата класа, селяните, народната интелигенция и профашизираната буржоазия и нейната държава пламти във всяко ъгълче на страната. Светлинките на разума, духани от силни ветрове, издържат и се разпалват. От тези събития в произведенията на Чудомир ще намерите малки, далечни отгласи. Той е настрана от този социален макрокосмос. Микроскопът на неговото наблюдение е насочен все надолу, към частното, към домашното и личното. Неговите герои разговарят през плетищата. Те водят свои селски войни — чрез тях разкриват характерите си. Много близо до техния живот са домашните животни. Примитивът на нашенския свят е подтикнал Чудомир да изобрази магарета, съучастници в житейски случки, повече, отколкото се срещат в цялата ни литература. Неговите домашни животни са други, но не волът („Ако можеха да говорят“ — Й. Йовков), кравичката („На нивата“ — Ел. Пелин), а петли и кокошки, кучета, които създават междусъседски суматохи. В този тесен свят са затворени като че ли и хората: бабичка, ко-

ято кълне кучето, че лочило яйцата, Дечо Пора, който му отприщя една топоришка. Този свят контрастира на онова, което протича извън, нашироко по света. Чудомир нарочно търси комичната идилия, примитивизма, законсервираността. Неговата действителност се е създавала с десетилетия. Тя продължава изпокон родовото сиромашко битие. Този свят даже е и смешен, защото е премного сиромашки. Чудомир изглежда само хуморист, а не и социолог.

Все пак да не се излъжем. През този именно сиромашки свят и през това просто битие преминава нишката на традиционното класово стълкновение — между селянина и попа, между селянина и кмета, между селянина и лихваря, между селянина и държавата. Хората, които наивно другаруват с магаретата си, чието щастие и нещастие произтичат от съвсем нищожни събития, стоят срещу нещо, което ги засяга отдавна, от рождение. Това са освен сиромашията още и властта на заможните, и насилието на държавата. В микрокосмоса на Чудомир са се отразили и големите небеса на историческата българска действителност. В неговия хумор има и психология на весела тъга. По-късно Радичков също отправи поглед към микроскопичното с неговите чудатости, но се постара да разходи героя си и из макросвета. Чудомир си остана при своите впечатления все от провинциализма и от всекидневието му. Той даже е немарлив за онова, което идва отдалеч, шегува се и се смее само с веселата ни домашна ситуация. Само в поетиката му се вмъква новото, за да освежи разказа, за да разнообрази езиковите комични фигури. В разказа „Дозата" бай Петко е подкарал магарето си, добре натоварено с два сандъка праскови, които ще продава на панаира. Но отслабналото и заморено магаренце едва поема по баира и спира. Оказва се, че „пара няма влакът". „Пара" не може да вдигне. И тогава бай Петко намира майсторлъка, за да го подкара — няколко конски мухи. Ефектът е такъв, че магарето хуква, разсипва прасковите, затирва се по баирите, неподвластно вече на човешка воля. Ето диалога между бай Петко и файтонджията, от чиито коне селянинът взел конските мухи:

„— Че как стана тая *катастрофа,* бе? Колко мухи му пусна?

— Не зная, не помня, все трябва да са били десетина.

— Хоо! Гледай, гледай! Че биваше ли толкова *бензин* да сипваш на такова *слабо моторче,* бе! Че моите мухи са *първо качество* стока, бе човек! Десет *парчета* от тях и на носорог под корема да пуснеш, ще полудее и земята ще продъни от бягане, та твоето магаре ли ще понесе? Объркал си *дозата,* дозата, дозата! Какво да ти правя?"

Метонимиите, символичните заместявания („катастрофа", „бензин", „моторче") само усилват комизма.

Някои разкази изцяло се градят чрез тая поетика, приела нови думи и съотношения: от една страна, прогреса в техниката и, от друга, изостаналостта на хората. В разказа „Аламинут" идеята за прогреса е използувана сюжетно, в битов план. В църквата булката родила и хем я венчали, хем кръстили детето. Всичко става „аламинут".

Чудомир се докосва весело до големите тайнства на човешкия живот: живота и смъртта, но не за да търси космическите въпроси на философията, а за да бъде по-близо до житейското. В неговите разкази често става дума и за гробища, и за действия на гробищата. Авторът избягва свръхземното, метафизиката, а следи веселата шега, която обстоятелствата си правят с хората. В разказа „Спец" Дойно Муканят е гробар, спец, човек „фарси". Защото и гроб да изкопаеш не е лесна работа — трябва тънкостите му да знаеш. Пък и не е само копането. „Като свършат поповете молитвата и почнат да пущат мъртвеца, трябва да умееш крепко да го поемаш и толерантно, та цвете да не се размести и умрелият да не разбере къде го слагат." Уволнили Муканят, загдето продавал зехтина от гробовете на мекичаря. Заменили го с друг и започнали произшествията. Мъртвите излизали от ковчезите, когато ги спускали, преметяли се върху гробаря, ставали изобщо смешни работи и пак върнали специалиста по погребенията. Натъкваме се на едно въображение, което навсякъде търси комизма — и когато е само *житейски* весел, и когато има социална подоснова:

„Е, шарланът из кандилата по гробовете почна да се губи пак, а мекиците на Сима Куция станаха по-мазни, ама инак — и живите са доволни, и умрелите, дето има една дума, засмени отиват към гробовете."

Такъв е Чудомир с хумора си. И така трябва да се разбира и неговата художествена позиция. Писателят е и в големите въпроси на живота и смъртта, и в забавността на една весела и смешна случка. Тя подсеща за нещо, в което е голямото, но го превръща в проста истина и в шега. Като е разказал комичната ситуация, писателят е извършил *своята* работа като изобразител на човешкото, като комедиограф и смехотворец. За него е достатъчно да обрисува характерите и нравите с тяхната изостаналост и да ви остави със смеха ви. Понякога това е смях и през сълзи, но доста рядко. Писателят обича здравия и жизнен смях, осмиването на законсервирани нрави и у обичаните от него сиромаси.

□ □ □

Увлечен от своя простодушен и весел хумор, Чудомир избягава острите сатирични похвати. Той предпочита да развеселява, вместо да сепва и да боде. Неговото наблюдателно око предпочита прости, наивни, непобедими в жизнеността си люде, над които се смее. Някои от разказите му са родени от народната смехова култура, от мълвата за „героя" на селото или на квартала. Народният смях се ражда от опакото отношение към привичното, от „карнавалната" детронация. Така той е търсил единството на личността с прякора ѝ. И творбите на Чудомир носят у себе си тази весела жизнерадост. Хуморът му „детронира", осмива „краля добродетел", прекоросва непрекъснато нашенците, които разбират по своему живота си. Те са оригинали, прекрачили границите на всеобщото, изпъкнали главно с уникалното у себе си. Те са и типични тъкмо защото са си уникални. На тях писателят гледа и с обич, и с шегобийна усмивка, тъй като бърже-бърже долавя онова, което е тяхната човешка слабост.

Чудомир обикновено запазва в разказа си тона на едно доверително съчувствие към героите и ситуациите. Обикновено постига това чрез пародиране. Пародира интимно възвишена поезия в комична история. Лирическите отстъпления носят в себе си обикновеното, прозаичното, онова, което е истинската същина на живота:

„Що пролет се е запролетила, що чудо! Нагоре да погледнеш, ширнало се едно небе, хем широко, хем дълбоко, хем чисто, чисто като *моминска пазва.*" И по-нататък следва това пародиране на поетичното, антитезата на поезията. Тя е в образа на Тотка. „Върви и тресе набита снага, а буйните ѝ гърди рипат под ризата *като малки прасенца в торба.*" Чудомир прибягва и до такива натурализми, но те не дразнят. В тях е пак веселото разположение на автора, лукаво забелязал човешка слабост. Чудомировото слово е изпъстрено с поговорки, с народни хумористични обрати. Той казва за вдовицата Тотка, че била: „Самò здравче на камъче."

Формите, с които пародира, са разнообразни. Ако в „Де оня глас" лирично се пародира поезия, то в „Резняк" „научно", дълбокомислено се пародира градска „културна" терминология. „Накомкал" се Гугуш, преди да пусне черква, и тръгнал *да снима план на града"; „фланкирал* ту насам, ту нататък". Легнал Гугуш в чужди двор и заспал, защото „погълнал две оки *приспивателно"*. Особени са пародийните сравнения на

човека с действия на животни: „Като я стрелна изкосо с очи, сякаш с шиш я прободе и я кара да *потръпва като млада кобила, когато ѝ турят за пръв път седло.*"

Фразата на Чудомир е синтетична, смислово и емоционално съдържателна. Той характеризира изведнъж човека. Корабийкин Гунчо е с образование. Затова не се хваща на работа. Ето ги в една фраза и той, и майка му: „Върти хорото синът майчин, обикаля седенките и пердаши скамбиля в Мариновата бозаджийница, а майка му нека да скубе троскот и да се задява като мъглишко магаре с чували."

Вече други са посочили, че с похватите си Чудомир е близо до народната хумористична приказка. Като народа разказвач и той взема на подбив главно нрави, характери — техните носители, житейски случки, които хората не могат да търпят. Но Чудомир е и далеч от народната приказка, тъй като е много съвременен. Той е сблъскал представи, създадени от народа, с модерния свят. В неговите пародии се срещат и нови виждания за човешкото.

Чудомир е майстор на комични антитези освен в словото, но и в постъпките. И това разширява неговия комизъм — той е освен комизъм, съдържащ се в словото на автора, но и комизъм на духовни разположения у героите. Баба Дона продава в бакалницата на сина си, докато той шета по търговия из околията. Но тя гони децата, дошли да купуват нещо, с хурката („нямате ли друга работа, мари, ами сте тръгнали *пари да пилеете* по дюкяните"), тъй като ѝ се дреме, а клиентите развалят съня ѝ.

Чудомир не преповтаря казаното вече за българина и когато взема познати вече сюжети. Ето ги Хаджи Дончо и дядо Слави. Те напомнят дядо Либен и Хаджи Генчо на Каравелов и все пак са негови. Чудомирови образи. Хаджи Дончо обича освен гювечите и агнешките печени главички, но и поучителните книжни мъдрости. Той чете из „Софронието" на дядо Слави, който, клекнал на хубавото слънце, задремва: „Като свърши някоя глава, Хаджи Дончо издигне очи, па го забележи, завърти глава неодобрително и продума тихо:

— Мушмурок безкнижни! Гювечоуничтожител!

А дядо Слави се пробуди, отръска потурите си и рече:

— Хубаво пише в книгите, ааа!... Ама и ти, Хаджи, тъй сладко го четеш, че на песен докарва и приспива човека! Тюуу! Учен свят, голямо нещо!"

□ □ □

В хумора на Чудомир ние изглеждаме каквито сме били, познати и недоопознати от самите себе си. Неговото откривателство, весело-вълшебно, достига до дълбочината на националната ни психика не чрез героиката ни, не чрез подвига ни в историята, а чрез онова, което е нашето опако. То е пак поезия, но при „спряно движение", при законсервираност, всред народната епидемия на смеха, който не признава свети институти и вечни канони. Чудомир търси битово типичното, за да „скандализира" мисълта ни, за да обезвреди нашата изостаналост и чрез смеха. Такива са особено разказите монолози в цикъла „Не съм от тях". Вечната махленка-клюкарка, минала през вековете, живяла в карикатурите на Домие и Бешков, открива себе си и във веселите разкази на Чудомир. Но със своето българско рухо. Тя не се спогажда много с цивилизацията. Тя има своя доморасла „култура", свое схващане за света. Въпреки моралната си убогост тя ни весели с жизнеността си и с упоритостта си. Смеем се над нейните понятия за ценност, изработени в застинал еснафски свят, и над непреборимата ѝ сила.

При хумористичната характеристика важно е не само какво се забелязва, но и как се забелязва. Инвенцията на Чудомир за смешното сгъстява характерността. Намираме себе си, своето си, „националното" и откриваме нещо, различно от нас, неединакво с нас. Защото то е опакото и на изключителността, на героиката, и на всекидневността ни. Писателят прекъсва веригата на познатите стилове и форми, за да ни възвърне към наивитета, към добродушието, към вечното, изразено в закачки и в забавни морални разпри.

И сега в характеристиката изпъква онова, което е свързано със съдбата ни. Народът е създавал изключителни личности, стигал е до фантастични изяви на героика и същевременно се е самоосъществявал в смешно-миражен, идилично-комичен домашен живот. Чудото у Чудомир е тъкмо в откриване на това, което е било затворено и недоопознато. Защото лесно е да осмиваш типичен персонаж — попа или стражаря, а трудно е да осмиваш социалната действителност чрез обикновения човек.

Изглежда странно, че писателят се е занимавал грижливо с история. Той е сложил началото на музей, в който се виждат материално-духовните героични преображения на народа ни. Но той е разбирал сякаш, че мелодията на историята звучи многостранно, и е описал своите историйки, веселите си буфо-

нади, в които също е достигнал до физиономичното у народа ни. Такъв е диапазонът на личната му схватливост за българското ни битие.

В портретните характеристики на Чудомир е богатството на частния свят на българина. Опознаваме го и в материалната област — облекло и обстановка. Откриваме го и в установени навици: поза, жест, мимика. Опознаваме го и в начина на мислене и чувствуване с неговото характерно „словесно клише". Опознаваме го и в неговото морално отношение към власт и държава. Всичко това е в хумористични ситуации, без писателят да е бил етнограф и битописател.

В последните години на своето творчество (1938—1939) Чудомир все повече навлиза в сферата на политическите нрави. Интересува го карикатурното — във властта, в типа българин, който с обикновеното, „протоколно" държане възхожда благодарение на конюнктурата на политическия живот. Писателят става друг и в езика си. Отсъствува сега селският жаргон. Словото му се развива, разнообразява се и налага автоматизма на едно мислене, пак почувствувано в действителността. В речта му навлизат думи от градския чиновнически жаргон: „корупция", „ведомство", „анархия", „вертеп". Някои от разказите са построени по оригинален весело-сатиричен начин. В „Урок по история" протича паралелността на две съзнания — на учителя, загрижен поради немотията си, и на ученика, който гледа да се отърве и разказва глупаво урока си. Самото заглавие „Урок по история" е символично — става дума за текущата история, за настоящето, съпоставено с античността, с някогашна Вавилония:

„Вавилония... тя, Вавилония се намира в южната част на Месопотамия и е разположена между реките Тигър и Ефрат. Тя е била бедна страна. Жителите ѝ са се занимавали със земеделие... Тя, Вавилония, в нея растели само палми. От плодовете им правели брашно, вино и оцет, а от костилките — храна за добитъка. Те, вавилоняните, се делят на две племена: сумериди и акади. Те били от турански произход и били големи звездобройци. Те..., вивилоняните, знаели да правят и кирпичи..."

В комизма на ситуацията има една алюзия за нашата, за тъжната българска действителност.

□ □ □

Чудомир е оригинално явление в българската литература. Всяко творчество си има особености в две посоки: обективната,

определяната до голяма степен от въвежданата в литературата действителност; и субективната, повлияната от психологическата настроеност на твореца. У Чудомир субективното е силно чрез рядкото му изкуство: хумора. Той вижда света своеобразно изменен, несиметричен психологически и алогичен морално. Той стига до истинската същност на нещата чрез хумористични „преиначавания" — без философски анализ и морални съждения. (Не е ли в края на краищата „всичко смешно" на света.) Неговата дарба е голяма — появява се такава дарба рядко, на десетилетия.

Този вече много популярен писател е гледал критично на разказите си — като на нещо случайно, незначително: „От написаното досега, както казах, не съм доволен. Това са скици, бележки за нещо по-голямо. Дали ще успея да го направя, не знам. . ."

Той изповядва, че „болестта писателство" го нападнала по време на студенството му и боледувал само докато завършил. След около тридесет години отново тази болест го „сгазила". Измъчвала го 6—7 години и пак го изоставила. Изминали се двадесет години, без да го е хващала пак „здравата". Неговото писателство, както се вижда, е хроническо, с дълги паузи. През „празните" години обаче Чудомир е четял усилено. Имал е към три хиляди тома в библиотеката си. Обичал е, както се изразява, да чете онова, което е най-хубаво. („През времето, когато не печатах, четях много, и то хубави неща, та освен другите причини за нежеланието ми да печатам е и тази.")

Такава е личността на този човек, живял почти непрекъснато в провинцията, личност дълбока, жадна за голямо изкуство. Имал е много свободно време, много спокойствие и е работил само когато е имал подтици за това. Изповядва, че е преписвал по седем-осем пъти разказите си, за да ги досъздаде. Отнасял се е особено насмешливо към своите подражатели, които са смятали, че чрез жаргона само ще създадат и изкуството на хумора. У този автор, писал за „най-простоватите" неща в живота, са се събирали значителна култура и мисловна общественост, държала винаги будна неговата съвест.

От случайното, от написаното между другото, израства трайно дело в нашата национална култура. То може би няма това общочовешко значение, каквото има творчеството на големите европейски хумористи. Но с някои подбрани творби то може да представи българската хумористична чувствителност и другаде, където има и високо завършени общочовешки ценности.

ОРЛИН ВАСИЛЕВ

Когато се вгледаме по-отблизо в духовния облик на този писател, не могат да не ни поразят някои особени противоречия. Той е „рационалист" по устройство на мисълта си. Може леко да борави с общи категории, може да философствува, овладян от самородния си талант на просветител. В същото време той се е изявил още с първите си литературни творби като психолог — познавач на интимно човешкото, като кротък и проникновен сърцевед. Как се събират тези две нееднакви същности в единната личност, е трудно да се разгадае. Но те съществуват. Рационалистът и просветителят буйствуват в своите търсения на нови истини. А художникът психолог изпитва понякога недоволство от намесата на разума и се покланя на своето божество — въображението и преките си впечатления от човешкото поведение.

Струвало ми се е понякога, че Орлин Василев е неколкократно различен в самия себе си. Защото под единния покрив на неговата душевност се събират не само рационалистът и художникът, но и човекът, тласкан към дела от свои лични подбуди, и морализаторът, който е взел за свое знаме идеала на революцията, морала на революцията, тезата за историческата необходимост от този морал. Писателят има произведения, в които е само „рационален", отдаден на играта на мисълта, и произведения, в които святкат само искрите на неговото въображение и на неговата сърцеведческа страст. И най-сетне творби — драматургични и прозаични, — в които той е едновременно всичко свое неединосъщо и вие не можете да разберете достатъчно къде е предимно неговата сила, къде са специфичните акценти на едното или на другото му дарование.

И още едно качество има Орлин Василев: той тича непрекъснато подир новите вълни на времето. Неговата духовност се е оформила в този непрекъснат бяг. Той е бил запленен от идеите на революцията още по време на Септемврийското въс-

тание. Това му е помогнало да гледа все напред, в бъдещето, да се стреми към него и да се самореализира като писател, който, свързан с актуалното и текущото, води своя диалог с читателя все в името на бъдещето. Подир вълните на времето, което донася промени, тича и мислителят, намерил духовна храна в съвременността, заел се с полемика срещу нас, несъвършените, които заслужаваме неговото подозрение и неговата строга критическа оценка.

И накрая още едно последно качество на този оригинален творец и човек, носен в делата си от едно вечно безпокойство: той не може да разговаря с мили слова, с кротки вълшебни думи, с тихи, убедителни увещания. Неговият глас е малко гръмък. Той избухва. Той изпада в тона на неснизходителната строгост, която не знае да прощава. Такъв е не само в своите гражданско-морализаторски слова и статии, такъв е донякъде и в своето творчество, изпълнено с бунт или със заплахи. Разбира се, такъв го виждаме тогава, когато въображението и знанието му за живота не са укротили неговото перо и не са го повели подир тайните на човешката душа...

□ □ □

Измежду писателите, пишещи във в. „Ведрина" (1926—1927) за страданията на обикновените хора, които още се вълнуват от преживяното през 1923—1925 г., е и Орлин Василев. Той едва 23-годишен младеж застава изведнъж срещу зловещо реакционното минало, срещу онези, които още продължават злокобното дело. Вестник „Ведрина" на Антон Страшимиров престава да излиза. Но писателите, които събира старият ветеран, продължиха по набелязания път. Страстно и трезво едновременно Орлин Василев търси истината за случилото се, иска обяснение на онова духовно уродство, до което стигнаха „победителите", героизира всеотдайните, прекрасните чада на революцията. През 1929 г. се появи романът „Бялата пътека", а една година по-късно — сборникът разкази „Прости сърца". С тези две книги в българската литература се утвърди автор, който има чувство за страшното, което е изстрадано, който се увлича от лиризма на индивидуалните изживявания и който умело композира простата и безсмъртна драма на малкия човек-герой.

В романа „Бялата пътека" геройчното е видено у хора, които не стоят на пиедестал. Тяхната вечна, непобедима устременост напред, към идеалното се съчетава с едно духовно смирение,

съединява се с едно простодушие, което ги прави реални и жизнено правдиви. Орлин Василев се опитва да психологизува тези сложни противоречия. Той търси дълбочината на човешката природа, която, силна в своята страст и в духовното си увлечение, има като неотстранимо свое качество и простодушието, и естествеността на съвсем човешките си влечения. Названието на романа „Бялата пътека" е символ на идеала, към който са се стремели загиналите. Това название носи възхищението от красотата на този идеал. Епитетът „бяла" има тъкмо този идеален смисъл. Този епитет е и с философска, и с поетическа семантика.

Творбата започва с лирическо встъпление за късната декемврийска нощ, през която ледовете с трясък се влачат по Дунава, вятърът носи душите на удавниците и диво вие над притаеното село, а Ивана плаче, „скимти" на сън, изстрадала вече станалото.

„Ивана, измъчена моя жена, защо го не забрави? Той никога не ще се върне: оттам не се връщат!"

Тонът на разказвача е изпълнен с топлота, която превръща романа в лирическа новела, насища го с нотки на полемика, позволяваща на автора да разкрие цялата екстазност на своя забъркан и възторжен душевен свят. В книгата очевидно има някои автобиографични моменти, но авторът се е отклонил от тях, за да даде полет на фантазията си, за да освободи чувствата и впечатленията си от автобиографичната действителност и за да достигне така до по-голямото обобщение — преживяното изобщо в кървавата и гореща атмосфера на борбата. Автобиографичните елементи са като лирично-психологическа автентичност, подготовка за главната драма, разказана в романа.

Въвел ни в потайната нелегалност на борбата, всред събитията, които настъпват с разгрома на въстанието, Орлин Василев води ловко разказа и за друго — за една голяма любов. Той владее изкуството да създава настроения, да рисува експресивни картини. Изгледът на Дунав е описан като психологическо изживяване, като впечатление, което носи и нещо типично от душевното състояние на героите. Мъчително-затрогващо, лирично-възторжено идват възпоминания, които обогатяват също емоционалната атмосфера на романа.

Нека добавя, че тази творба на Орлин Василев не претендира за пълно художествено съвършенство. На места и разказът, който се води в първо лице, и героят, който се вмества в него, издават още младостта на перото, неукрепналото умение на автора да рисува по-плътно и по-издълбоко характерите. Но пре-

ходите от едно психологическо състояние в друго, от тревожните нотки в умолителните и протестни интонации са намерени сполучливо. С чисто български черти са и Ивана, и Монката, и Коста, и рибарите, и учителката Пантева; едни със своята героика, а други със своята философия на безпомощност. Убедително е изнесено душевното романтично благородство на героя разказвач, който, влюбен в Ивана, обичаща Коста, запазва всеотдайността си и морала на революционер. Той размисля върху протеклите събития и изживявания. „Коста имаше в живота си нещо по-голямо. Той вярваше в своето дело и това му даваше сили да жертвува другите и себе си. Аз имах само нея — тя беше моята радост." Все пак, макар и не като Коста, и героят разказвач е служил на революцията. Тази сложност от състояния, от морална всеотдайност в любовта придава особена, „тургеневска" красота на героя. Той е пожертвователен именно като възвишените романтици на Тургенев. И излъчва едно обаяние и с любовния си идеализъм.

В романа е предадена добре страшната мора̀, която ляга над душите на хората от жестокостите, извършени след въстанието. Избити младежи, полудели майки, самоудавили се старци — това е типичната картина на преживяното. Лъх на ужас идва от онези страници, в които се разказва за страдания, за покрусена мечта. Паралелно звучат незаглъхнали речи на въодушевлението от „бялата пътека", намерена и временно изгубена, мяркаща се в съзнанието като спасителен знак на едно очаквано бъдеще.

След сполуката с „Бялата пътека" дойде сборникът разкази „Прости сърца", за да утвърди добрия майстор на краткия разказ. Неголемите по размер творби излъчват задушевна топлота, особена привлекателна сантименталност при обрисуване на хора с „прости сърца". С тази си книга още Орлин Василев се нарежда измежду добрите майстори на малкия разказ. Той умее да види героите си извътре и така да разкрие сърдечните им тайни, че изпъкват живо влеченията им и онова, което ги вълнува. В живота на хората той открива отгласите и на нещо по-голямо и значително — историческите събития, вечните проблеми на живота и любовта, моралните двигатели изобщо на човешкото поведение. В малкия разказ „Грях" авторът разказвач пътува с обикновен селянин-каруцар, който, изправен пред загадките на вечното небе, му разказва своята сърдечна тайна. (Авторът слушател и изповедта придават автентичност на разказа.) По време на войната селянинът е убил френски войник само заради хубавата му раница. А французинът му показвал

снимката на детето си, молил е да бъде пощаден с непознатата дума „анфан", „анфан". По-късно селянинът разбира какво е направил. Разказът е написан така проникновено и вълнуващо, че ни се струва в него е реализирана забележителната максима на Кант, че няма по-чудни неща от звездите над нас и морала у нас.

В „Късно е" старият учител си създава илюзията, че в него може да се влюби младата му колежка. Но скоро идва разочарованието, тъй като младостта е отлетяла, а животът иска своето.

Една пленителна поетическа мекота излъчват тия разкази. Те са в известен смисъл и лирическа поезия, и трагическа новелистика, и критика на човешка слабост, на морална черта, която не може да се сдържи и показва себе си зад външната привичност. Едно остро чувство за живота и идеята за една сладостна страст в играта с него вълнуват Орлин Василев. Привлича го хищният порив на инстинкти, сплетен с нежната и задушевна сфера на човешкото.

Съблазнява ме желанието да посоча още един-два от тези разкази, които са включени в сборника „Прости сърца": „Сабята на пандурина" (с първоначално заглавие „Служба"), „Творец", „Скъсаната нишка". Те показват все оригинално възприемане на света, нови български характери, морална проблематика със съзнание за вина („Страх", „Сабята на пандурина") — една тема, малко разработвана в нашата литература. Нови са средствата на автора и за психологическо тълкуване на човешкото поведение, за откриване на неповторимо личното. Езикът изглежда обикновен, но е точен и изразителен. Няколко думи само, но с необикновена поетическа пълнота създават изведнъж образа. Например думата „ширине", казана за простора на Дунава.

В някои от първите разкази на Орлин Василев се забелязва един недостатък, който ще изпъкне по-нататък в неговото творчество. Това е желанието на автора да вплете свои разсъждения в повествованието, да намеси своя интелект в работата на въображението. Тук вече започва една особена борба между художника и мислителя, която няма да пресекне и която често пъти ще оттласква назад работата на въображението, за да дава простор — незаслужено впрочем — на вълшебната самонаслада на мисълта. Разказът „Диалектика" започва така: „Всичко в този свят се е развивало диалектически съгласно трите основни положения на диалектиката: тезата, антитезата и синтезата. Ей тъй; съществува си някъде някоя теза: трае си тя мирно и тихо, докато върху нея не връхлети антитезата. Съдбоносен миг! На-

стъпвало сблъскване, криза, чийто диалектически изход било третото положение — синтезата." Наистина тези мъдри разсъждения изглеждат прикачени малко иронично към онова, което се разказва, но все пак те са си само разсъждения, а не образ. Следователно те не са и достатъчно добър елемент в общата художествена тъкан на творбата. Когато белетристът започне да се подчинява на рефлексията и да ѝ отделя главно място в „сюжета", цялото художествено изображение начева да губи от онази интимна проникновеност, от онази безкрайна дълбочина в долавяне на чувства и изживявания, която е присъща на Орлин Василев. Алегоричното, мисловното, рационалистичното измества живото благоухание на действителността. То става властител на съдържанието. Така започват да се раждат жанрово особените, „моралистични" произведения на Орлин Василев. И живите човешки характери, които сме срещали в неговите творби и които са ни вълнували със зашеметяваща печал или вихрена жизненост, започват да изчезват зад нови, „нехудожествени" интонации. Ние чувстваме зрялото изкуство на майстора на малкия разказ, когато той приближава своето художествено огледало до душата на човека, когато плува из нейните дълбочини, когато ни затрогва с някаква мъчителна, болезнена човешка драма на героизъм или на морална криза. Бих посочил в този смисъл пак като постижение хубавия разказ „Нинка". Разказът за селската девойка с очи незабравки, с глас, който е бълнликал като бистро изворче, с пленителна женственост, Нинка, която животът е съсипал и направил неузнаваема. Това е донякъде вечната тема за отшумелите пролетни води, за отминалата младост, която оставя едно тъжно чувство в душата като тургеневска поезия. Но това е и разказ за съдбата на българската селянка. За напрежението в нейния живот, за всичко онова, което е съсипало гордата и своенравната ѝ душа. Нинка, царицата на мечтите на разказвача, и Нинка, преждевременно състарена, нещастна жена. Орлин Василев иска морално възмездие за това човешко страдание. Той е отново моралист-сърцевед. Но ароматът на живота се запазва в разказа. Изобразяването на благородната човешка простота надделява над „рационалността". Художникът, влязъл в борба с мислителя, взема първото място. Тържествува още свежият талант на майстора на малкия разказ, който не се увлича в пряко тълкуване на една морална теза.

Орлин Василев започва да си избира едни или други нравствени явления, които да критикува в своите смесени жанрове: разказ-очерк, разказ-есе — чиновника в разказа „Гъбата", попа в разказа „Глас народен", по-късно въвежда герои-комуни-

сти в творби като „Зайчето“, „Първомайски тревоги“, „Отмъщението на комуниста“. Неговото изкуство на майстор на краткия разказ, придобило нови черти в тези смесени жанрове, губи нещо от първичната си свежест и непосредност. Особено в сборника „Житие-битие“ проличава това двупланово изявяване — чувството за психологическото в човешкото поведение, за пластичността и непосредната свежест на белетристиката и рационалното начало.

□ □ □

Времето, през което живя Орлин Василев, усилваше полемическата страст на писателя. Той искаше да съди и да търси отговорност за бедите, сред които живееше народът, потискан от различни прослойки и съсловия, свързани с буржоазната класа. Увличаше го и друга идея — да произнесе панегирика на отхождащия стар свят. За всичко това той искаше да бъде изследовател на нрави, да анализира с психологическа проницателност типове поведения, в които се оглежда вътрешната несъстоятелност на обществото. От такива идеи се ръководи писателят и в своя роман „Тор“. Той изследва моралното разложение и насилието. Моралното разложение в света на артистичната бохема и насилието, проявявано в социалните отношения.

Собственикът на чифлика Ралев в романа „Тор“ е едно олицетворение на тези форми на насилие. Достатъчно е той да пристигне на железопътната гара, построена нарочно в близост до чифлика му, за да се разшетат всички от страх и „почитание“. Писателят е спазил обаче и необходимата мярка. Той е видял и неговата „правда“, „правдата“ на милионера човек. Хората, които му се покланят, господарските му разпореждания, интимният му живот са едно, а неговата деловитост, умората му на човек, обременен от много дела, е другата, човешката му същност. Ръководен от художнически инстинкт, писателят се е стремял да види и двете тези противоречащи си страни у героя като социален тип, като представител на класата си, като човек, който в часове на отдих и размисъл изпитва някаква лична мъка, някаква незадоволена жажда. Ако не беше прекаленото удължаване на някои сцени, които показват „софийския живот“, предългите диалози между Лени и нейния любовник, с когото тя се разделя, за да се свърже с Ралев, ако не бе всичко онова, което е казано и за оперетния театър, романът би имал по-голяма вътрешна целенасоченост, по-„строга“ и повече художествена композиция. Не би личал известен авторов „наиви-

тет". Любопитно е, че в тази своя творба Орлин Василев залага твърде много на диалога, впрочем незадълбочен, а не на прекия психологически анализ. Затова и „времето в романа" тече твърде бързо, спокойно, изкуствено занимателно и не вмества в себе си реалните многостранни трудности на човешкото съществуване. Някак си лесно протича всичко, включително и решението на Ралев да се ожени за оперетната актриса със съмнително минало. В чифлика се събират властен мъж, господар на околността, и една жена, идваща със своите развратни навици. Така се заражда по-нататък драмата на трогателната еснафска преданост на Ралев, който разбира всичко накрая. Пак трябва да кажем, че има удължени сцени и сега. Колко надълго се разказва например за пристигането на багажа на Лени и неговото превозване до чифлика. Изобщо романът „Тор" не може да се отнесе към големите сполуки. Лекото и повърхностно поведение на една оперетна актьорка и галантната непохватност на един чифликчия, „мечка", както го нарича един от героите, не са достатъчен сюжет за големия социален роман. Изобличенията на автора докосват по-скоро отделните лица — оперетната актриса например, а не и обществото. Идеята за насилието избледнява в общия ход на повествованието, в разказа за интрижките на оперетната героиня.

Повестта „Огненият обръч" е писана веднага след романа „Тор". Неочаквано писателят се показа отново различен. „Огненият обръч" е дневник. Тази творба продължава темата на „Бялата пътека". Разказва се за борбата на народа за власт, духовния подем и ентусиазъм на онези, които бяха безкрайно предани на революцията, за разгрома на въстанието. Разказът се води в първо лице. Има нещо и топло, вълнуващо, и тревожно, напрегнато-кошмарно в интонацията. Героят започва от себе си, от вътрешните си преживявания, за да върви навън, към онова, което става при подготовката и след поражението на въстанието. Освен образа на разказвача вмъкнати са портрети и на други лица, редува се различен персонаж. Но характерите са обрисувани бегло, само с по няколко щрихи. Авторът възсъздава главно атмосферата, която залива града. По своя импресионистичен стил, по задъхаността на разказа „Огненият обръч" напомня „Хоро" на Антон Страшимиров. Но „Хоро" има предимство с по-добре очертаните характери, с по-плътните картини на кървавата омраза и ужасните дни. В „Огненият обръч" се редуват сцените, както са изживени като вътрешни състояния на разказвача. Поради всичко това „Огненият обръч" извиква смесени чувства. Книгата ни хваща с вълнението, което

е преляло в нея от сърцето на писателя, тя вълнува с темата си. Тя е едно изобличение на фашизма — огнено и зашеметяващо. И все пак, както и да се съобразяваме с особеността на жанра, бихме могли да кажем, че не са използувани всички възможности на автора, че недостатъчно е работило неговото пластично въображение, за да се получи една внушителна образна граница между ставащото и изживяното. В известен смисъл би могло да се съжалява, че писателят, създал такива великолепни човешки портрети в разказите „Грях", „Късно е", „Сабята на пандурина", се е отдалечил от себе си. Той е разнообразил жанрово своята палитра. Намерил е нови художествени форми. Осъществил се е като полемист с едно общество, което ненавижда дълбоко . Но е пресякъл и собствената си възможност за проникновено художествено отношение към света.

„Огненият обръч" е вълнувал някога нашето юношеско сърце и с това е изпълнил задачата си. Авторът е попаднал в тона на онази възбудена експресивност, в която бяха почти всички писатели, изобразители на Септемврийското въстание. Но той не е потърсил една паралелност на този тон със завършения художествен рисунък на характери и лица, участници в разказваните събития. Оттук и двойнственото впечатление. Книгата ни вълнува, но само като дневник, като изповед на лично изживяното, а не и като едно внушително изображение на страшното, героичното, титанично-силното, изявило се по време на въстанието. В своя оригинален дневник авторът психолог се е приближил донякъде и до публицистиката, жанр, който ще му стане особено любим.

□ □ □

След усилията да създаде социален роман Орлин Василев се обърна към историята. Неговата книга „Хайдутин майка не храни" се ражда от дообработката на сценарий за филм „Страхил войвода". Първият филм у нас, създаден с участието на писател. Този факт говори пак за стремежа на Орлин Василев да бъде начело на новото, на авангардното. Киноторчеството у нас още не се е утвърдило. Няма подготвена режисура, няма свои артисти. Но тъкмо защото е масово изкуство, то привлича смелата и откривателска мисъл на Орлин Василев. Както с филма си, така и с романа Орлин Василев влиза в полемика със съвременността. Миналото му е необходимо, за да покаже бурната психология на народа, за да подчертае силите, които са били враждебни на потисничеството и консервативността.

Филмът е създаден през 1936 г., а романът през 1937 г. — време, когато хитлеризмът активно подкрепя българския фашизъм, готов предано да му служи. Мисълта и гражданските чувства на Орлин Василев не могат да бъдат спокойни. Той търси художествени реализации, с които да внуши идеята за героизъм, да представи народното светоотношение като борческо по начало. И филмът, и романът израстват върху песента за Татунчо войвода, който, изоставил мирния живот, се връща при хайдутите. Романът е придружен от предговор. В него писателят герой се солидаризира с героите си, борци за народно право: „Безимен и безславен е родът ми, но кръвта ми е чиста, червена." Разказвачът вижда дедите си, прости езичници, „с прогнили ризи вместо ризници, с калпаци рошави вместо шлемове", „те, ако биха имали родов герб, той би бил: сивокозинява торба, натъпкана до скъсване с хляб — все едно черен, сбит като кал, или жълт, трйчав просеник. Кога солен, кога безсолен..."

Доста се говори за литература и митотворчество. Оптимистично митотворчество, митотворчество като героизация би могло да се открие и в някои от произведенията на Орлин Василев и по-точно в романа „Хайдутин майка не храни". Това е мит, създаден от народа, за всеотдайността на хайдутина, за високата му етична задача. Това е представяне и на самата психология на народа — като творчество, съпроводено с надежда. Кой би му помогнал, ако не беше хайдутинът. На кого би могъл да се опре. И ето Орлин Василев подхваща този мотив, превърнат от народа в песен, подхваща го като вечно възпоминание за психологията на българина през епохата на робството. Действието се развива, както в онези увлекателни произведения, които са предназначени да мамят въображението на юношата с все нови вълнуващи моменти в интригата. Четата причаква турски керван и освобождава водените от него селяни. Тя напада кулата на бея и освобождава затворената в харема селянка. Подвизите се редуват един след друг, но някъде дълбоко в подтекста стои мотивът, зазвучал в началната глава: „И тези опинци се скъсаха."... „Докога ли така ще скитаме"...

Освободената от труския харем Ивана остава между хайдутите в планината. Разтопява се сърцето на Страхил от стройната женска фигура, от моминския смях. Когато Ивана е в пещерата, между хайдутите, Страхил пак гледа скъсаните си цървули и пак мисли докога — докога ще скита от гора в гора, от пещера в пещера, по пътища и кръстопътища. Той чува гласа на байрактаря си, съвестта на четата, и разбира, че връщане няма.

А тегли го и друга сила надолу към равнината — миризма-

та на оран, лъхът на разтворената земя, съпровождал човека още от раждането му.

Орлин Василев вае характерите в едри линии. Той маркира преживявания, набелязва онова, към което тежнее сърцето на Страхил, но не прави подробни психологически анализи. Все пак ние чувствуваме какво става дълбоко в душата на героя, как у него се сливат в едно любовта и жаждата за освобождаване, чувство, борещо се с верността на хайдушката клетва.

С малко средства писателят е възсъздал картината на суровия хайдушки живот. Усещат се и Балканът, и полъхът на гората, и сладостта на мирния труд. Понякога, за да обрисува психологически състояния, писателят си служи с образи от бита. Когато умира Ивана, около нея се събират мъжете. „Струпаните селяни и хайдути доловиха, че става нещо страшно: *стихнаха като очукана нива.*" Такива сравнения и съпоставки не само „материализират" психологията, показват душевните състояния чрез конкретното, но разширяват и битовата метафоричност на света, който се описва.

Воден от динамиката на събитията, решил предимно тях да представи, авторът нерядко прибягва и към такива образи, които създават подсъзнателния комплекс за материалността на живота, сред който протичат действията.

Съблазнен от богатата история на народа ни, Орлин Василев пише още творби на историческа тема. Един разказ за юноши, „Момчил юнак", се превръща в историческия роман „Зъб за зъб". Герой е онзи Момчил, който, познат от летописите като овчар, горски разбойник, водещ недоволниците срещу византийската власт, станал владетел на Родопите, изпъква като войн срещу турското нашествие на Балканите. В „Зъб за зъб" също има героизация на личност, обрекла се да служи на народа си. Срещаме пак споменатото сплитане на мит и реална човешка психология, мит и приказка, създавана от въображението и действителността. „Зъб за зъб" като роман-повествование за Момчил вече имаше свой предшественик: „Ден последен, ден господен" на Стоян Загорчинов. Темата е обща. И това ни принуждава да бъдем по-строги към нашия автор, който правилно е подсказал, че „Зъб за зъб" е книга „за малки и големи", четиво, което идва не толкова с претенцията за художественост и за пълнота на изображението, колкото със силата на една емоция, която героизира човека, отдал се на народното дело.

□ □ □

Дълбоко борческото начало, заложено у Орлин Василев, го е тласкало и към различни жанрове и сюжети. Той не е могъл да реализира себе си само като автор за възрастни. Било му е необходимо да прояви своята природа като протестиращ дух, като убеден писател-комунист и чрез онова, което е написал за деца. Неговите детски произведения са така идейни и емоционално целенасочени, както и творчеството му за възрастни. Те са борчески произведения, сатира на обществото чрез символи и чрез представи, които по традиция е създало например басненото творчество. Орлин Василев е вложил лична оригиналност в тая традиция, защото той създава не кратки басни с герои животни и с морална поука накрая, а широко разгърнати повествования. Такъв тъкмо характер има неговата книга „Дивата гора" — опоетизирана алегория, широко, повествователно разгърната басня, стигнала до размерите на малък роман. Епос, разказващ за това, как животните са се организирали — хищниците, за да насилват, и другите, за да се борят срещу тях. Писателят е създал алегоричност и в имената, покриващи поведението на героите. Катеричката е Любижълдка, дивата котка е Острозъбка, лисицата е Хитрана, порът е Смрадльо, невестулката е Душипиле и т. н. Всичко това кореспондира на онези представи за хищници и за нехищници, живеещи в гората, които е изработил народът и които са навлезли и в басненото творчество. Но обикновено в басните се изтъква човешко поведение, вроден практически стремеж към дела, определени от природата на човека. Орлин Василев е довел докрай единството на представата за обществото и за дивата гора. Тя е разделена на класи, на експлоататори и експлоатирани, на убийци и убивани. Създава се „хищният съюз", в който задължително членуват всички стръвници. И ето започва противодействието, организацията на онези, които са създадени да бъдат жертви и които трябва да се борят.

Политиката, която протича в обществото, е получила свой първообраз в произведение за животни. Истината за духа на действителността и обществото е приподнесена с една прозаирана алегоричност. Писателят се е постарал някои от образите да придобият и своя самостойна красота. Той е искал да въздействува не само върху мисленето, а и върху въображението на детето. Еленът Суран няма равен на себе си по сила или по хубост. Очите му са големи и златистожълти „като букови шумки в късна есен". Когато пристъпя, широкият му гръб преваля

на вълни, на вълни, а жилите на тънките му крака се разтягат и свиват като пружини. Такива описания могат да се посочат доста в „Дивата гора“. И те донякъде спасяват произведението от онази сюжетна схематичност, която се създава неизбежно с идеята за строгото разделяне на животинския свят и за организираната борба на едните животни срещу другите.

„Дивата гора“ имаше особена стойност в политико-хуманитарен смисъл по времето, когато излезе (1936). Творбата раздвижи полицията, пуснатите на пазара екземпляри бяха изземани. Но онова, което достигна до читателя, се препредава от ръка на ръка и въодушевява мислите и чувствата не само на деца и юноши, а и на възрастните, които отъждествяват своето битие с живота в дивата гора, във фашистко-капиталистическото общество.

Орлин Василев е написал и други приказки за деца. И в тях нерядко го увлича алегорията. Такъв характер има например приказката „Ветрове-врагове“, написана за борбата между северняка и южняка, между студеното и топлото начало, между смъртта и живота, между злото и доброто...

□ □ □

Крайното напрежение на духовния живот и морализаторската стихия на Орлин Василев го тласнаха към публицистика. Той не можеше да не бъде „пряк“ проповедник на идеи. Само с художествени образи, със съвременна историческа или приказна сюжетност писателят не удовлетворява своя идеал да се намесва в живота. Той искаше да изкаже всичко, което го вълнува, да разкрие всички светини на душата си. Тези светини бяха негови мисли и желанията му да се промени животът.

Орлин Василев има някаква лична емоционална неприязън към идилията и към спокойствието. Навсякъде, където види семеен брак между идилия и спокойствие, той се намесва развълнувано. Така са се раждали неговите есета, в които няма никакво снизхождение към спокойствието и привичността. В есето той е даже твърде много в своята стихия, защото може направо да разгромява стари понятия, да учи и да застава в любимата си поза на морализатор.

За Орлин Василев есето не е само специфичен художествен жанр. То е изява на мисъл и страст, то се ражда от духовна необходимост. В стила на есето не го привличат сантименталността, лиризмът, изобщо всичко онова, което настройва импресионистично-възторжено духовната природа на есеиста. За

него есето е бурно течение на мисли и чувства, омрачени от нещо, което трябва да се отхвърли и да се отрече. Орлин Василев предпочита пред лиричната излиятелност абстрактната игра на мисълта. Той търси есеистичния си материал не изобщо в обществените отношения, а и в тънката и сложна сфера на личното. Неговото есе „Любов и разум" започва така: „Проблемата за любовта и брака е винаги жизнена. Тя е вплетена в цялото ни всекидневие — най-важен дял от по-големия въпрос — въпроса за щастието, за смисъла на човешкия живот.

Всички ние, без да сме учени, изследователи на въпросите за любовта и брака, всекидневно се занимаваме с тяхното обсъждане. Не минава приятелско събиране, все едно в къщи, в кръчмата, кафенето или на разходка, без в разговора да се вплете дори по случаен повод някой от „вечните" въпроси за отношенията между мъжа и жената."

Ето този сложен проблем изучава писателят. И иска да ни убеди, че любовта трябва да се постави под контрола на разума — иначе всекидневието я убива.

Орлин Василев пише есе и за възпитанието на децата („Педагози по неволя"). Той навлиза в сферата на новите, модерни обществени отношения, разглежда продуктите, създадени от масовата култура („Рекламата"). Особено го занимават въпросите на изкуството и проблемът за психологическата драма на графоманията, на средния талант. Опасността от създаването на книги, много книги, които претъпкват лавиците, а са мъртви тъкмо защото са рожба на средни или посредни таланти, го изпълва с мъка. Защото едно са книгите като продукт на човешкото перо и печатарска техника, а друго — голямото, великото — магията на изкуството.

„От противоречието между жаждата за голямо изкуство и безсилието ни да го постигнем се поражда страшната отрова на изкуството, която в буквалния, физически смисъл е разсипала и умъртвила толкова живота." („Отровата на изкуството").

Безсилието, което не осъзнава себе си, е самоубийство — човек се отдава на нещо, което не може да постигне и в което умира постепенно. Вместо да намери друга професия, с която би се реализирал, той живее сред своето неоправдано пиянство, сред измамната си вяра. Орлин Василев иска да спаси хора, които са отровени, които са загубили контрола над себе си, чрез преценка на действителните стойности. В есето „Шаблонът" въстава срещу друго — срещу безсилието да се гвори поради привичността, поради властта на шаблона. Шаблонът е

практически полезен. Но той е и незабележим убиец на истинското художествено творчество.

Да, писателят, познал радостта и сладостта на истинското творческо откривателство, е успял да види и онази неусетна вкостенялост, която се създава в мислене, в езикови форми, с помощта на услужливото средство за масово общуване.

Психологическите анализи на културното съзнание, на духовното битие не са загубили своята стойност и днес. Много от онези тиради, които си спомняме от драмите на Орлин Василев, ни отвеждат към някои вече изявени черти на неговото творчество, напомнят ни бурната му призивност като есеист. Но нека се спрем и на най-значителното в литературното дело на този автор — неговата драматургия.

□ □ □

През 1939 г. Орлин Василев издаде драмата си „Островът на прокажените". Тази негова творба бе като корабокрушение за автора, тръгнал да овладява нови земи, да открива тайните на недоопознати от него дотогава жанрове. Авторът бе твърде самоуверен, без да се бе подготвил достатъчно. И неговото произведение се прие като явна несполука. Ала неукротимата и неотстъпчива природа на писателя все пак си каза думата. Само девет години след появата на „Островът на прокажените" Орлин Василев доказа умението си да овладее и драматургичното изкуство. Неговата пиеса „Тревога" е значително явление в нашата драматургия . Тя е изпълнена с ирония над онези, които смятаха, че са решили жизнените си проблеми в периода между 1941 и 1944 г. Тази ирония няма никак характер на насмешка. Тя не възбужда никакви весели и свободно възторжени чувства. Тя крие в себе си трагизъм, жестокост, представа за величие, което се разминава с малкото и нищожното в човешкия живот. Бих я нарекъл „историческа" ирония.

Персонажът на „Тревога" е твърде ограничен. Един майор, преминал в запаса. Двете му деца и жена му. Една уволнена учителка, която пере чуждо бельо. И нейният син, един архитект комунист, съпруг на дъщерята на майора. В този привидно малък и тесен свят, сред установени вече лични отношения се разиграва титаническата драма на историята. Защото този малък свят е разделен. В него противостоят един на друг: майорът, който ненавижда комунистите, със своя консерватизъм и с еснафската си представа за извоювано благополучие и за уют. Неговият син, фашизиран офицер, пряко воюва с кому-

нистите. Дъщерята се разкъсва от любовта си към архитекта и от своето безсилие. Истински борци са Сава, Славка, Бойко— синът на учителката. И ето става така, че докато в миналото тия хора са живели в някаква близост, в един общ свят, то сега при „разпадането на времето", вред класовите сътресения и катастрофи, те се изправят един срещу друг.

Най-могъщото оръжие на писателя за постигане драматургична ефектност са бързината и целеустременността на действията. Авторът не позволява на героите си дълги тиради, многословни речи. Той не обича „епическото спокойствие". И то не излиза тук-там в неговата творба, за да овладява по-малка или по-голяма територия. Изграждането на характерите е подчинено все на динамичния принцип, на непрекъснато напрегнатата събитийност. Витан Лазаров живее с илюзията, че неговият домашен свят може да остане недокоснат от събитията и политиката. Но мрежата на измамата се разкъсва. Неговият син офицер, в чиято честност и детска непосредност вярват и той, и жена му, се оказва вулгарен убиец. Такава е жестоката ирония на историята. Такъв е обективният ход на живота. Има нещо помогъщо от човешките желания и то се нарича действителност.

Със силни черти са изобразени комунистите. Малкото герои в драмата биха могли да се подредят в три групи; неотстъпчиви и силни характери, които носят в себе си една голяма идея като свое ръководно начало — Славка, Борис, Бойко. Колебаещи се характери, които искат да запазят някакъв мъничък периметър като своя материална и духовна принадлежност — Витан, жена му и неговата дъщеря. Пак силни и целеустремени хора, слепи оръдия на чужда воля, рано огрубели вулгарни убийци — Борис, офицер от действуващата армия.

В драмата няма многоцветни плетеници на душевни преживявания и на сложни човешки отношения. Всичко е някак си опростено като ситуация, но затова пък е изпълнено с енергия и с напрежение. В драмата се оглежда едно завършено в себе си време, изпълнено не с мним идеализиран, а с действителен, естествено целенасочен героизъм.

Тук-там прозвучават политически тиради в духа изобщо на морализаторското изкуство на Орлин Василев. Но авторът скоро ги ограничава, за да даде свобода на действието, на целенасочената енергия на борбата. В този смисъл забележителен е краят на драмата. Събрали се всички, героите се разделят при много драматични обстоятелства. Офицерът стреля след бегълците комунисти. Неговата сестра го убива. Майката и бащата изживяват драматизма на този акт. И всичко това става в дей-

ствие с четири-пет реплики само като кулминация на онова, което е било подготвено от цялото предишно развитие на драмата. Както цялата драма, така и финалът ни убеждават за едно надмогване на примитивизма в разбирането за функционалността на драматическата постройка. Писателят отразява едно състояние като *движение* на света.

Драмата придобива тройнствена семантика: „тревога" като сблъскване на лицата в един момент — въздушното нападение, „тревога" като състояние на личности, недоосъзнали напълно смисъла на времето; „тревога" като напрежение, характерно за хора, които водеха непрекъснато борбата срещу злото. Това са в същност различно степенувани духовни пластове все на една и съща драматична ситуация.

Стремително се развива по своята вътрешна логика и втората драма на Орлин Василев — „Любов". Писателят ни въвежда в онзи нов бит, който се създава непосредно след победата над фашизма и капитализма. Тези общи категории може вече да са излинели в съзнанието на мнозина или да са непознати на съвременната ни младеж. Но Орлин Василев бе почувствувал с дълбочината на цялата си човешка същност тяхното жестоко съдържание. Оттук и неговият възторг от новото, което се въдвори в нашия живот. Оттук и неговото възхищение от комунистите, от обикновените хора, които с трогателно възвишена и човечна любов се заеха да построят новото. В живота обаче останаха и „демоните на миналото", озлобените някогашни господари, загубили властта. С безпощадна прямота Орлин Василев търси конфликтите — в увлечението по „сладкия живот", в скритото подриване на извоюваното със страдание и с борба.

Писателят отново създава силни характери. Но не като Борис и Славка, борци, които загиваха или оцеляваха в кървавата битка с оръжие в ръка. Той въвежда в драмата си нов тип силни хора, способни да издържат на изненадите, да запазят трайността на чувствата си, да надмогнат еснафщината със своя социалистически морал. Този морал! Това е *свръхгероическата* тема на Орлин Василев. Това е неговият *свръхчовешки* труд, неговото оръжие в борбата със страшните препятствия, които животът изправя пред един човечен строй. В „Щастие" има един изключително трогателен образ — Донка, жена на писател, подхлъзнал се по миражите на еснафското щастие. *Мъжествено*-женствен образ. Жена, която е нежна, човечна и побеждава по мъжки изпитанията, запазва чистотата на своите чувства. Драмата завършва с апотеоз на онази любов, която е страдание, която е изпитание, която е творческа мощ, вдъхновявана

от морала на съзиданието. Тази любов е пламенна. Тя е гений на живота. За нея няма препятствия, които не би победила.

Драмата „Любов" подсказва определено порасналите възможности на Орлин Василев да твори характери чрез диалог. Той е психолог, анализатор на човешки състояния чрез разлагането на състоянията в драматизирани събития, постъпки, преживявания. В постъпките на героите се включват такива психологически признаци като съзнателност, дейно участие на волята, направляване на делата от разума. Това е може би и лично оригиналното в Орлин Василевата драматургия: той разкрива човешкото поведение като борба, но борба, ръководена именно от висока съзнателност и от нов морал, оформен в битки и в поражения. Друг тип човешка психология, психология, в която не участвува волята, не интересува писателя. Той изтъква на преден план активността на своя драматургичен персонаж, разлага действието на волеви актове, превърнали се в емоция. През всичко това зрителят преминава действено.

Краят на творбата е победоносен. Над дисхармоничните отношения се издига властно победата, обединила героите, сближила ги въпреки изживените борби и несъгласия.

Това е принципът на социалистическо-реалистическото тълкуване на новите психологически и морални закони на обществения и личния живот при социализма. Писателят умее да настрои и зрителя си за едно дееспособно отношение към живота. Тук е неговата сполука — заедно, разбира се, с оригиналното очертаване на характери, каквито до появата на нашето социалистическо време не бяха познати в българската драматургия. Преодолял старото разбиране за драмата като самосъзерцаване от героите на техните настроения, създал една динамична композиция чрез изображение на възбудена воля и на дейни действия, Орлин Василев налага нови закономерности и в драматичното изживяване на света. Емоции, разум и воля се сплитат и действуват без задръжки при най-голямата сложност на ситуацията, за да я изведат през драматическата борба до победния край.

Аналогична е постройката и на следващото значително драматическо произведение на Орлин Василев — пиесата „Щастие".

„Щастие" започва с оригинална увертюра: спор за щастието. Езикът на писателя, т. е. на неговите герои, ни припомня за цялата онази литература, с която се е нагълтала българската интелигенция и е оформила своето знание за човека и за смисъла на неговото битие. Този български човек търси ща-

стието *романтично* — като вярва на приказките, на поетичните характери, които страдат за щастието с векове в литературното творчество. Този български човек търси щастието *реалистично,* като се вглежда в същността на обществото и страстно дири онова, което ще го преобрази. Най-сетне той *събира мечтата с трезвата си представа за действителността* и така създава емоционално-интелектуалния образ на своите стремежи, на духовните си потребности.

От тези проблеми естествено се вълнува младият човек. Той чувствува вътрешна необходимост да се стреми към неизвестното, тъй като пред него едва се открива пътят, едва се повдига завесата, зад която ще се разиграе утрешната драма.

Морализаторската, романтично-реалистична природа на Орлин Василев го е подтикнала към създаването на увертюрата мечта за щастие. Години отминават и героите се срещат отново — вече при друга обстановка. Всеки от тях е намерил своя път. Николай е доктор Гаврилов, съпруг на генералска дъщеря. Венцислав е писателят Венцислав Атински, оженил се за Невяна — общата приятелка, станала шивачка, за да го прехранва. А Дамян — Дамян е конспиратор, който се вмъква отново неочаквано в живота на другите, за да направи проверка на тяхното човешко достойнство, за да се разкрие лъжата в техния живот и да възникне отново въпросът за щастието. Така драмата придобива сложен романтично-сатиричен характер. Романтиката и мечтите отстъпват пред действителността. Реалността на жестоката класова борба заличава сладките *илюзии.* Някогашните приятели се оказват на различни фронтове. През техните души преминава историческата драма и те не могат да останат затворени в своя свят, щастливи в еснафските си надежди и намерения.

Орлин Василев и сега намира герои, които, като стоят на различни позиции, се събират около едно общо дело — общо даже и за онези, които си противостоят. Това общо дело е борбата. То е неизбежното участие на всеки в нея. Борбата, която се води на живот и смърт и от която никой не може да се укрие, дори и когато се затваря в своята язовска дупка (Витанов, Венцислав Атински).

Орлин Василев изважда на сцената морала на комуниста и аморалността на онези, които се плашат от борбата, които губят човешкото си достойнство. Неговата драма и сега се развива стремително бързо. Аналитично психологически тя е изпълнена с действие, с напрежение, което носи в себе си идеята за морално-обществената тенденция на епохата. Героите не се

самоизследват — те се показват направо каквито са. В репликите им има и възклицание, и самоприсъда, и самоанализа, която е строга и неумолима. Те са въвлечени в един водовъртеж, който иска тяхната съпротива и чрез тази съпротива тъкмо те действуват. И истината се разкрива.

Понякога репликите са невероятно кратки и много съдържателни. Ето например как отговаря пияният немец Таненбаум на писателя Атински, че неговата драма „Аргонавти" ще се постави на сцената на българския театър:

„— Браво, браво!... Драма ваш муж „Ди Аргонаутен" — гениално! Язон търси Колхида — Фатерланд Шталин... Хитлер търси бензин! Кавказ! Върти мотор! Кавказ — бензин!"

Едва ли е възможно с по-малко приказки — от тази реплика на пияния немец — да се отворят вратите към реалността. Репликата е като изстрел в целта. Тя е като жестока реалност, която изтрива романтичния припадък и казва истините, каквито са. Венцислав Атински пише пиеса за античността, а неговата съвременност има свое лице: хитлеризма, немците, които шетат из България и я ограбват, полицейските жестокости. Паралелно с всичко това протича личната драма и на Невяна, която се е оженила за Атински, а е затаила в сърцето си обич към „романтика", революционера Дамян и сега, когато се среща отново с него, изживява дълбоко мъката на непостигнатото щастие. Драмата завършва в героично-патетичен план. Пак се появяват реминисценции от приказките и литературата: „Ние ще разбием златната клетка и ще пуснем да литне птицата на щастието..."

□ □ □

Страстна и неумолима натура, Орлин Василев има еднакво голяма заслуга и за развоя на нашата литература през 30-те години, и за нейните успехи след народната победа. Той съумя да намери онези теми, с които оспори разумността на капиталистическия свят и утвърди волята за победата на новото, социалистическото общество. Своите лични успехи като писател той е виждал винаги в изпълнението на тази двустранна задача. Той се е любувал на себе си не толкова като художник, като съзерцател на духовни стойности, който разкрива предели на нови жанрове, колкото като творец, неизтощим в усилията си да събаря и да съзижда, макар че неговото значение и в жанротворчеството — малкия разказ или драмата, не е малко. В своето разбиране за стойността на художественото творчество той

е бил винаги категоричен: струва му се, че всякога са необходими на народа и на обществото писатели-борци, а не само тънки майстори на златното художествено слово. За него „класика“ означава не толкова художествено съвършенство, колкото изкуство, което воюва за социалистическия идеал. Творческото му дело ни напомня как бурната история на нашия народ е създавала литература с гражданска стойност, литература, възвеличавала и прославяла великите идеали на социализма и достойнството на човека, който се бори за тези идеали.

КРУМ КЮЛЯВКОВ

Крум Кюлявков е от писателите, които са изпитвали наслаждението не толкова от самото творчество, колкото от целите му, от великото му значение за революционната борба. Талантът се е подчинявал на големите граждански и политически задачи. Той се е слял с тях. Така революционното съзнание на писателя намира поетическата си изява и поезията става и гняв, и ненавист, и вик на борба и въодушевление. Крум Кюлявков като революционен писател има ясни принципиални позиции. Той ги потвърждава и с онова, което е писал за изкуството, и със своята литературна публицистика. Такъв е борецът.

А човекът Крум Кюлявков е една сърдечна личност. Той изпълва лесно с топлота своите човешки отношения. Тези, които не са били негови врагове по класа, а са били близки на неговите идеи, най-дълбоко са чувствували тази човешка сърдечност. Тя бе постоянно в искреността на усмивката му, в заразителната му готовност да помага всякак на понеслите в душите си светлите идеали на революцията. И още една негова особеност — „бурната" му биография: бил е във Виена студент по история на изкуството, емигрант в Съветския съюз, живял в Харков, бил е нелегален деец в България. И т. н. По повод на стихосбирката му „Размахнати секири", излязла в Харков през 1931 г., Георги Бакалов пише в предговора: „Бодрото, борческо настроение на гнева и отмъщението блика в сбирката на др. Крум Кюлявков. Това е гневът на съзнаващата достойнството си потисната класа. Това е яростта и заканата за отмъщение и победа. Изпълнените с пот и кръв стихове на сбирката имат много достойнства, които им гарантират добрия прием всред борческите пролетарски слоеве. *Първото тяхно достойнство е пълната им идеологическа издържаност от началото до края.*" Критикът бе прав. Кюлявков е верен на себе си от първите си стихове и хумористично-сатирични разкази, които печата, когато заедно с Христо Ясенов редактира сп. „Червен смях",

а с Тома Измирлиев — сп. „Звънар“. Той е все същият писател и художник комунист и когато изживява героично-трагичната си биография на емигрант. Същият е и когато по време на съпротивата редактира заедно с Лозан Стрелков нелегалния орган на революционните български писатели вестник „Патриот“. Крум Кюлявков като човек и комунист е цялостна личност. В неговия живот има нещо от легендарното, разказвано за онези борци от далечното минало на народа ни, които са жертвували всичко лично, всичко индивидуално за народното дело.

В стихосбирката „Размахнати секири“ се откроява образът на поета. Той възпява героите от Септемврийското въстание, влиза в полемика с враговете на световната революция. Поетическото понятие „аз“ Кюлявков заменя с друго понятие — „ние“. В това „ние“ все пак не изчезва лично индивидуалното.

Повечето стихотворения в „Размахнати секири“ са написани в свободен стих, в духа на Гео Милевата лирическа традиция. Тяхното съдържание по тематика ни напомня и за Смирненски. Поетът се вълнува от съдбата на беззащитните трудови хора, от революционната борба на пролетариата. Някои стихотворения напомнят по смисъл поемата на Гео Милев „Септември“ — „Плевенското знаме“, „Песен“ и др. Всред тях има две творби, които изведнъж ни разкриват онова емоционално начало, което внася оригиналността в лириката на Крум Кюлявков. Това са баладата „Никодим“ и песента „Руски степи“.

Творчеството на почти всички поети-септемврийци е баладично. И да се напише нещо ново — след Разцветников и Фурнаджиев — бе трудно. Крум Кюлявков преминава леко през тази трудност с поетическото си видение в баладата „Никодим“. Той съзерцава образа на героя септемврийец, който се носи по родните места и зове падналите в боя. Никодим е баладично възкръсване от смъртта за нови битки, за нови надежди:

Но над пустите полета,
още пълни с топъл дим,
често чуват се копита
на невидим ескадрон;
нощем тук с отряд прелита
септемврийец Никодим —
яхнал силен, непокорен,
непокорен черен кон.

Този образ на септемврийца на кон, легендарен и неуловим, е поетическо откритие на Кюлявков. Особеният поетичен строй

на осмостишните стихове, оригинално намерените вътрешни рими, асонансите и алитерациите засилват слухово експресията на изживяното:

После всичко пак замира,
стихват стреснати села.
Ропот — **тропот на копита**
глъхне в пустите поля.
Ропот — тропот на копита
глъхне някъде далеч
и разлива звънка песен,
звънка песен — кървав меч.

Тази лиро-епическа балада е измежду оригиналните сполуки на Крум Кюлявков и в областта на художествената форма. Той огласява в нови лирически звучения етичността на борбата. Той предава нейната вихрена сила, нейната незаглъхнала буйна вълна. С една изострена чувствителност към звукописността се реализират и борческите видения на поета.

В стихотворението „Руски степи" един образ говори отчетливо за оригиналността на поетическото въображение на Крум Кюлявков:

Степи руски, степи мрачни и студени
и безбрежно *бели, бели небеса*,
ний горим по вашите пламъци червени,
ваште бури и светящи чудеса.

Бели небеса няма. Но Крум Кюлявков променя образа на природата така, както са правили това и художниците импресионисти, за да изразят по-дълбоко своето впечатление. „Бели, бели небеса" — това е изблик на чувствата на възхищение от борческа Русия. Това са символи на хубавото и красивото, което живее там въпреки мрака и студенината. Епитетът „бели" в случая няма стойност на пряко определение, то носи косвена емоционална семантика. Появява се поезията, която придава реалност на нещо нереално в пряк смисъл. Само този епитет вече, засилен чрез повторението, подсказва определено поетически талант.

Не може да се каже, че и останалата лирика на Кюлявков в „Размахнати секири" е със същата стойност. Поетът обаче е засвидетелствувал себе си и с „Никодим", и с „Руските степи".

Измежду най-значителното в лириката на Кюлявков след

„Размахнати секири“ е неговата книга „Разгар“ (1945). Тя събира освен по-хубавото от „Размахнати секири“, но и нови хубави стихотворения, написани от Кюлявков по време на съпротивата (1941—1944), когато той е вече в България. В тези творби пак се долавят емоционална оригиналност и единството на борец и поет, на силен лирик и автор, който понякога приглушава своя интимен глас в името на идеята. Стихотворението „Мъст“ например започва категорично, с ботевска сила на чувствата:

Над моя гроб не ще растат
ни рози, ни тревички:
и в гроба ще горя за мъст —
мъстта изгаря всичко.

Неговата мъст — на героя на стихотворението — ще е такава, че през всеки мрачен ден на борбата ще идват жадните при него и ще пият от нейния огън. Поетът превръща леко и смъртта в символ на борбата. И в смъртта святкат зорниците на бъдещето.

Крум Кюлявков изпробва перото си и в други жанрове. Той е писал разкази по впечатления от живота си в Съветския съюз и от живота си в България — сборника „Задгробни грижи“ (1945). Писал е и пътеписи — „Светлини по пътя“ (1944). Както разказите, така и пътеписите му ни въвеждат в един личен нравствен свят, осеян от идеала на революционната борба. Кюлявков се възхищава силно от младата съветска страна. Той изказва и чрез прозата болката си по своите сънародници, неосвободени от игото на капитализма. Като разказвач преследва строго определена емоционална цел. Макар и да се увлича понякога подир непосредствеността на впечатленията и самоизвата на характерите, той е предимно *идеен* разказвач.

Най-значителното в неговото дело обаче си остават няколкото хубави стихотворения и драматичните му творби. Кюлявков най-рано след Девети септември използува драматургичния жанр, за да утвърждава новата, социалистическа действителност. Той стана почти родоначалник на българската социалистическо-реалистическа комедия. Пък и комедията подхожда като жанр на характера и личността на Кюлявков. Той умее да гледа на всичко, което върши противникът, като на „шега“, шега, която историята неизбежно ще изтрие от страниците си. Той вижда и дребната човешка греховност, но тя го занимава по-малко. Тя не определя насоката на неговата комедия. Важни за него са исполинските стълкновения, големите

класови битки, в които се заплитат комедийните му характери и от които излизат с тежко поражение.

Комедията на Кюлявков би могла да се нарече изцяло *оптимистична гражданска* комедия. Наистина в „Скъпи гости" може да изглежда удивително това, че и кметът на провинциалното градче, където се разиграва действието, и околийският началник са хора наивни и твърде глупави. Те биват леко измамени от партизаните и от техните съучастници. Случаят ги разиграва като героите на класическата ренесансова комедия. Но Кюлявков постъпва така не защото сам е вярвал в глупостта на бившите кметове и околийски началници, а защото е имал едно вътрешно усещане и за комизма на онова жестоко време, което историята отнесе безвъзвратно. В неговата комедия по-силните — с дух и с мисъл — са партизаните, онези, които са устремени напред, а в комично положение се оказват хората, изгубили усет за историческата перспектива. Именно с тази мярка Кюлявков преценява комедиографски стойността на човешките характери. В комедията „Борсанови" се разиграват весели истории. Класическият мошеник на буржоазното общество надява облеклото на приспособленец. Той постепенно завладява все по-голям периметър, докато достига до положението на кандидат за пълномощен министър. Заедно с него към щастливото ново битие плува и един антураж от разложени личности. Но властта е на мястото си. Комедийният финал е тържество на правдата. Пропадат илюзиите на Борсанови — делата им и мечтаните от тях пътувания из Европа са нелепица на фона на народната власт.

Крум Кюлявков е комедиограф със сатирична жилка. Той се смее над усвоени привички, над класови домогвания не като весел съзерцател, а като изобличител. В неговия смях има презрение и присъда. В този смях тежи думата на историята. Макар че е допринесъл за развоя на българската драма и с произведения като „Марта", „Борбата продължава" и особено „Първият удар", Кюлявков е най-силен в комедийното изображение. Той създава убедителни характери. Той търси нюанси в езика, които изнасят оттенъци във възпитанието, в хумористичната битност на човека. Кюлявков притежава една вътрешна свобода при създаването на своята комедиография, което е най-добро доказателство и за истински комедиен талант. Жизнерадостен, убеден в своята правда, естествен, тъй като отбягва литературната книжност, той създава убедителни, гротесково-комедийни образи. Писателят сякаш подмладява перото си чрез комедията и го възвръща към възпоминанията от ония

години, когато бе редактирал списанията „Червен смях“ и „Звънар“.

Измежду драмите с героично съдържание изпъкват „Борбата продължава“ и „Първият удар“. „Борбата продължава“ възсъздава героичното минало от времето на съпротивата и партизанските борби. „Първият удар“ е драматизация на Лайпцигския процес. Главният герой тук е Георги Димитров, изправен срещу немския и световния фашизъм.

Крум Кюлявков бе от тези писатели, които винаги са демонстрирали своето уважение към партията. И драмата, разиграла се в Лайпцигския съд, му дава отново тази възможност. Той търси дълбочините в личността на Георги Димитров, истинската му поза на борец. Вижда неговата личност като функция на творческите добродетели на народа ни и на борбата на световния пролетариат. Вижда Димитров в неговата човечна мащабност. Но творбата на Кюлявков е до известна степен и документална творба. Тя преповтаря Лайпцигския процес с характерните му перипетии. Така се получава особен тип пиеса, в която изобразителните средства са подчинени на документалността, обрисуването на характерите — на идейно-политическите цели на писателя. „Първият удар“ може да се отнесе към онези произведения, които вече създават голямото начало в литературата за Георги Димитров. И в това е и нейната особена заслуга.

□ □ □

Днес, когато нашата социалистическо-реалистическа литература измина твърде значителен път и се обогати с много произведения на теми, аналогични с привличалите Крум Кюлявков, неговото творчество може да ни изглежда малко наивно. То има свои върхове с баладата „Никодим“ и с няколко други стихотворения, с комедиите „Скъпи гости“, „Борсанови“, с драмата „Първият удар“. В литературния контекст на времето, Кюлявков импонира с дързостта си на публицист. Той защищава смело и открито партийната истина. Той бе образцов в дисциплината си, автор на творчество, просветляващо разума. Той бе жизнен писател, свързал изцяло живота си с революцията. Именно на това негово значително дело отдаваме и своята признателна дан.

ПОКАЗАЛЕЦ НА ИМЕНАТА

А

Акьов В. — 120
Андреев В. — 84, 85, 86, 104
Андонов М. — 8, 93
Андрич И. — 150
Арагон Л. — 9, 257, 290
Арнаудов М. — 117
Атанасов Н. — 97

Б

Багряна Е. — 40, 44, 52, 56, 73, 102, 103, 117, 178, 528
Бадев И. — 20, 21, 40, 41, 61
Байрон Д. — 177
Бакалов Г. — 10, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 69, 452, 591
Балабанов А. — 51, 55, 59
Балзак О. дьо — 177, 312, 320
Барбюс А. — 9, 256, 290
Барух А. — 17, 25, 27, 33, 76
Бедни Д. — 33
Белев Г. — 14, 96, 105
Белев К. — 48, 61
Бели А. — 33
Бешков И. — 89, 51, 57, 63, 78, 481, 567
Блок А. — 33
Блок Ж. Р. — 9
Богданов А. — 29
Богданов И. — 98
Божилов Б. — 116, 125
Болгар Б. — 93
Бетев Х. — 19, 35, 141, 174, 184, 278
Брюсов — 257

В

Вазов И. — 14, 22, 23, 52, 55, 56, 59, 69, 70, 107, 108, 130, 141, 175, 189, 291, 326, 353, 357, 419, 451, 510
Вапцаров Н. Й. — 25, 28, 33, 44, 73, 74, 80, 81, от 141 до 187, 189, 486, 487, 488, 502
Васев С. — 63
Василев В. — 36, 63, 65, 66, 68, 115
Василев О. — 8, 37, 57, 61, 89, 93, 104, 451, 465, 570—591
Вежинов П. — 17, 25, 26, 33, 34, 57, 60, 104, 109, 110, 116, 119, 132, 201, 255, 341
Венев С. — 65
Влайков Т. Г. — 62, 205, 206, 235
Воденичарски В. — 76, 81, 84
Волен И. — 389
Вутимски А. — 26, 35, 45
Вълев М. — 14
Вълчев Н. — 123

Г

Габе Д. — 104, 519
Гановски С. (Трудин) — 15, 16
Генов Т. — 48
Георгиев М. — 205, 242
Георгиев Н. — 81, 86
Геров А. — 26, 57, 60, 120
Геров Н. — 510
Гладков — 33
Гогол Н. В. — 312, 480
Голд М. — 9
Голзуърди Д. — 210, 312
Горки М. — 33, 71, 174, 180, 182, 185
Горянски П. — 97, 98
Гошкин Г. Д. — 128, 129
Григоров К. — 116
Грубешлиева М. — 14, 48
Гуляшки А. — 25, 27, 28, 30, 33, 89, 116, 201, 255
Гьоте Й. В. — 177

Д

Далчев А. — 45, 47, 57, 100, 101, 102, 105, 107, 108, 111, 117, 478, 489
Данчев П. — 113, 114, 120, 128, 129
Даскалов С. Ц. — 25, 27, 28, 33, 35, 60, 104, 105, 116, 124, 132, 201
Дебелянов Д. — 84, 108, 174, 260, 262, 263
Делчев Б. — 28, 94
Делчев Г. — 374
Дерижан Х. Ц. — 54
Джагаров Г. — 126
Дикенс Ч. — 312
Димитров В. (Майстора) — 63, 64, 65, 78
Димитров Г. — 7, 95, 117, 118, 133, 137
Димитров М. — 35
Димов Д. — 106, 108, 121, 126, 130, 131, 137, 291—343, 404, 419
Динеков П. — 54
Домие — 567
Достоевски Ф. М. — 312
Драйзер Т. — 256

Е

Еренбург И. — 9, 29, 33, 290
Есенин С. — 13, 33
Елин Пелин — 52, 55, 56, 59, 62, 102, 111, 205, 206, 217, 218, 219, 233, 235, 238, 242, 395, 430, 449, 481, 562

З

Златаров А. — 14, 54
Зарев П. — 28, 97, 99, 120, 128
Зощченко М. — 29
Загорчинов С. — 56, 102, 107, 481
Зидаров К. — 105, 137, 451—474

И

Исаев М. — 13, 33, 72, 76, 78, 79, 80, 89, 104, 116, 157, 494—504
Ибсен Х. — 178, 179, 180

Й

Йовков И. — 23, 33, 52, 57, 107, 188, 189, 205, 219, 233, 250, 291, 353, 395, 396, 419, 449, 522, 562

К

Казанджиев С. — 38, 39
Калчев К. — 25, 27, 33, 116, 201, 255
Каравелов Л. — 35, 40, 326, 374
Каралийчев А. — 36, 56, 72, 112, 188, 192, 193, 194, 389
Крапетров П. — 54, 56
Караславов Г. — 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 30, 37, 49, 57, 60, 61, 62, 72, 74, 80, 99, 100, 104, 111, 117, 126, 130, 131, 137, 187—256, 341
Каролев С. — 120, 128, 129
Константинов А. — 108, 351
Константинов К. — 99, 100, 103, 105, 107, 111, 117
Костов Ст. Л. — 250, 451, 465
Красински С. — 37, 57
Кръстев д-р К. — 52, 55
Кунев Т. — 103
Кюлявков К. — 89, 93, 94, 105, 111, 451, 465, 591—594
Кърпачев Х. — 81, 82, 83, 86

Л

Ламар — 8, 13, 104, 116, 181, 477, 504—512
Ланков Н. — 13, 48
Лилиев Н. — 22, 260, 481
Лермонтов М. Ю. — 177

М

Маджаров М. — 81, 84
Ман Х. — 9
Маларме С. — 191
Мороа А. — 9
Манчев А. — 81, 83
Марангозов Н. — 35, 47, 181, 184
Марковски В. — 70, 72, 76, 77, 78
Мартинов И. — 25, 33, 89, 104, 123
Марчевски М. — 30, 76
Матеев П. — 48, 100, 104
Матев П. — 116, 123,
Маяковски В. — 33, 480, 513
Миладинов К. — 77
Милев Г. — 14, 84, 135, 176, 257, 504, 506, 507, 508, 592
Минев М. — 54
Минков С. — 13, 53, 54, 93, 94, 112, 322, 389
Митов Д. — 52, 53, 55, 59, 97
Михалчев Д. — 35

Молиер Ж. Б. — 471
Мопасан Г. де — 312, 334
Муратов А. — 120
Мутафова Ф. — 56

Н

Ницше Ф. — 37, 38, 39
Нивянин И. — 81, 83, 84
Ничев А. — 97
Николов М. — 120
Неруда П. — 257

О

Островски Н. — 33
Овадия Д. — 123

П

Павлов Т. — 23, 24, 25, 37, 56, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 76, 78, 127, 129
Пасос Д. — 9
Пенев Б. — 59, 519
Пенев К. — 48, 76
Пенев П. — 123, 124, 125, 183
Петров В. — 26, 57, 68, 113, 114, 132, 133
Петров Е. — 136
Петканов К. — 34, 40, 57, 59, 72, 105, 107, 117
Петканова М. — 105
Плеханов Г. — 21
Полянов В. — 14, 52
Пондев П. — 136
Пушкин Ал. — 9, 33, 177, 278, 480

Р

Радев С. — 52, 55, 88
Радевски Х. — 11, 15, 16, 18, 28, 30, 33, 37, 49, 57, 60, 61, 62, 72, 73 80, 116, 127, 128, 136, 157, 181, 477—494, 496
Радоев И. — 116, 123, 124
Разцветников А. — 36, 37, 57, 73, 105, 188, 592
Райнов Б. — 26, 35, 45, 46, 47, 57, 60, 89, 119, 255
Райнов Н. — 40, 71, 93, 94, 97, 190
Райчев Г. — 57, 60, 102, 105, 188
Раковски В. — 116, 123
Родинова Г. — 29
Ролан Р. — 257, 278, 290
Руж И. — 28
Русев Х. — 106

С

Серафимович — 33
Славейков П. П. — 35, 52, 55, 56, 70, 107, 259
Славейков П. Р. — 35, 510
Смирненски Х. — 70, 141, 174, 189, 190, 291, 345, 452, 478, 485, 592
Спасов Ц. — 81, 82, 83
Спространов Д. — 97
Стаевски Т. — 81, 84
Стаматов Г. П. — 14, 52, 57, 60, 281, 322
Станев Е. — 50, 51, 57, 105, 106, 137, 341, 387—451
Станчев К. — 63
Станчева П. — 54
Стендал А. Б. — 177
Страшимиров А. — 54, 56, 205, 206, 242, 452
Стрелков Л. — 63, 64, 65, 70
Стоилов В. — 63, 64, 65, 70
Стаматов С. — 31
Стоянов Л. — 8, 9, 10, 13, 14, 18, 30, 33, 48, 55, 59, 104, 117, 256—291
Стоянов Р. — 250
Султанов С. — 120

Т

Талев Д. — 72, 126, 130, 131, 137, от 343—386, 404, 419
Тодоров А. — 13, 48
Толстой А. — 10, 29, 30, 33, 257, 278, 290
Топенчаров В. (Ил. Тодоров) — 11, 12, 135, 136
Точев Д. — 124
Траянов Т. — 70, 260, 498

У

Уайлд О. — 182, 257
Уртстворт — 9

Ф

Фадеев А. — 33, 290
Филов Б. — 117
Флобер Г. — 177
Франс А. — 256, 434
Фунев И. — 187

Х

Хаджийски И. — 35, 88
Хайне Х. — 177
Ханчев В. — 57
Хрелков Н. — 157, 181
Христов К. — 52, 59, 150, 481

Ц

Цанев Г. — 36, 57, 58, 59, 107
Цачев К. — 123
Цвайг С. — 9, 10

Ч

Челкаш — 17, 25, 27
Чехов А. П. — 337
Чудомир — 14, 49, 50, 51, от 558 до 570

Ш

Шели П. Б. — 9
Шилер Ф. — 9
Шишманов И. — 21
Шолохов М. — 29, 33
Шоу Д. Б. — 182

Я

Яворов П. К. — 73, 84, 108, 143, 150, 151, 152, 154, 176, 177, 178, 262, 291, 519
Ясенов Х. — 257, 260, 591

ПАНОРАМА БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Пантелей Зарев

Резюме

С середины 30-х годов в болгарской литературе наблюдается некоторые особенные явления. Утвердившаяся к тому времени тенденция все большего влияния революционных писателей на общенациональный литературный процесс развертывается и расширяется. Писатели левых убеждений, писатели-коммунисты создают личные связи с творцами, не связанными с профашистской политикой, усиливая таким путем диффузию прогрессивных идей и настроений среди нового широкого круга. Этому способствует и изменение курса политики партии — замена левосектантского курса на курс, известный как димитровский курс объединения и сплочения масс, начало которому было положено после 1935 года. Выражение этих тенденций мы находим и в литературном творчестве и в некоторых публицистических работах того периода. Начинает выходить газета „Кормило", объединяющая писателей с различными нюансами политического мышления и художественных концепций, писателей, недовольных профашистским режимом, настроенных критически к обществу, стремящихся к обновлению нашей литературы на новой национальной художественной основе. Такие писатели-коммунисты, как Георгий Караславов, начинают писать произведения не только актуально-политического характера, но затрагивающие более широко национальную проблематику. С преустановлением газеты „Кормило" левая группа писателей переходит к журналу „Изкуство и критика" — демократическому, прогрессивному изданию, некоторые из них отходят к официозному защитнику эстетизма журналу „Златорог", будучи там носителями новых мыслей и идей.

Можно сказать, что вся национальная болгарская литература второй половины 30-х годов живет тревогами и волнениями, вызванными возможностью новой мировой войны, тревогами пробуждающейся совести, восставшей против зла, которое общество причиняет отдельным личностям и народу как целому. Как все привести в гармонию; как победить неизмеримые бе-

ды — вот те вопросы, которые глубоко волнуют литературную общественность.

Вместе с тем оригинальным творческим путем разворачивается и специфическое художественное развитие. Никола Вапцаров привносит в него новое мироощущение, обновляя форму болгарской поэзии. В его поэзии — в монологе, в сложных сплетениях диалогических форм, в полемике с современностью находит выражение новый строй чувств, озаренных идеалом свободы. Оригинальным и типичным выражением этого нового художественного мироощущения становится свободный стих — драматический, с сильными логическими и эмоциональными акцентами. Вапцаров стремится могучими средствами поэтической своей культуры разрешить и моральные и политические вопросы. Он вносит в опыт и практику не только болгарской, но и мировой поэзии нечто весьма оригинальное — психику рабочего, которому неведомо отчуждение от техники, который стремится к ней, охваченный идеалом будущего покорения мира.

Разразившаяся вторая мировая война и вторжение гитлеровской армии в Советкий Союз создали совершенно ненормальную обстановку для болгарской культуры и литературы. Она подвергается новым преследованиям. Целый ряд прогрессивных писателей заточен в концлагери, другие перестают писать. Чародейный цветок поэзии расцветает в ту пору в горах — среди молодежи, поднявшейся на борьбу за свободу народа, держащей в своих руках вместе с ружьем и пламенное перо. Это была маршевая революционная поэзия, поэзия, исполненная боевого пафоса, описания суровой красоты гор, страданий народа. Как наиболее значительное явление среди поэтов-партизан выделяется Веселин Андреев.

Освобождение страны от ига фашизма и капитализма открывает новую страницу и в болгарской литературе. Это было начало эпохи великих свершений, эпохи, которой еще предстояло дать свои плоды и собрать обильную жатву. К новым горизонтам была обращена вся наша национальная история. В традиционном национальном творчестве, тесно связанном с народно-патриотическими идеями, посвященном социальной борьбе, чаяниям народа, воспевающем героизм революционного пролетариата, все более властно звучат новые литературные темы, оно все больше подчиняется совершенно новому направлению.

Борьба за построение социализма обострила ощущения актуального и целесообразного. Создавалась подлинно народная литература на новой психологической и художественной основе. В единое национальное русло вливались все отдельные потоки, при этом сильнейшей и решающей группой, объединяющей

творцов, была группа писателей-коммунистов. Начальные годы этой новой эпохи были исполнены теоретических споров и борьбы вокруг проблем свободы писателя — свободы в чисто индивидуалистическом смысле или свободе, обеспеченной авторитетом народа. Эти годы тесно связаны с личностью Георгия Димитрова. Обладая необыкновенно широким кругозором, позволяющим ему выти за рамки национальной реальности, возникшей после только что завершившейся битвы, Димитров направлял основное внимание на завоевание интеллигенции, на создание нового общечеловеческого искусства на демократической, прогресивно-народной и социалистической основе. Заметный след оставил и культ личности. Его влияние, однако, было не в силах задержать общего наступления к новому философскому и художественно-реалистическому толкованию народной жизни, прошлого и современности. Современность с ее динамикой и ее преобразованиями ярко отражалась в таких произведениях, как „Своя земля" Стояна Даскалова или „Золотое руно" Андрея Гуляшки. Прошлое привлекало как тема и проблема теми тайнами и глубинами, в которых можно прозреть философию истории, коллективное народное сознание, личность, опьяненную возрожденческим гуманизмом. Были созданы могучие полотна, повествующие и о нашем недалеком прошлом — „Табак" Димитра Димова, „Железный светильник" Димитра Талева, „Обыкновенные люди" Георгия Караславова, а затем и „Иван Кондарев" Емилияна Станева. Четыре эпопеи, исключительно глубокие по содержанию, поднятые эстетически до уровня национальной классики, плотный образ психологии и быта болгарина. В этих изображениях критическое направление дополнялось изяществом, вкусом к новому и большому искусству, которое расширяет познания и совершенствует человека духовно через красоту.

Большое оживление наступило после Освобождения и в болгарском театре. На сцена появлялось все больше современных драм, повествующих и о героике близкого прошлого, и о веселых комичных конфликтах современности, и о проблемах будущего. Идея перемен пронизывала как тема и содержание новой драматургии, создаваемой Крумом Кюлявковым, Орлином Василевым, Каменом Зидаровым, Георгием Караславовым. Гуманистические демократические и освободительные идеи социализма, огромные перемены вызванные им к жизни, пронизывали эту драматургию как постоянная этическая и социальная проблема.

Лирика исполнилась боевых призывов, современными социалистическими „рыцарскими видениями. Она непосредствен-

но реализировала воспламенившиеся чувства — коллективистические и задушевные. Но на нее накладывала свой отпечаток обстановка культа личности. Эта обстановка нередко мешала поэтам обобщать свой опыт, почерпнутый из жизни, богатый идеями и эмоциями, подсказанными действительностью. Самое важное качество лирики заключалось в том, что она не избегала общественой ответственности и чутко отзывалась на все характерные явления жизни. Поэзия отвлеченных мечтаний, невыраженного томления духа по недостижимому уступала место переживаниям, возникающим в созвучии с волнениями народа.

Литературный язык также был в процессе переустройства. После первых публицистических тенденций, которые подчиняли своим целям и слово, язык стал более усложненным и нюансированным, прочная его связь с жизнью и народом не была утрачена. Об этом можно судить особенно по большим романам-эпопеям — „Табак", „Железный светильник", „Обыкновенные люди" и „Иван Кондарев".

Самая трудная задача стояла перед литературной критикой. Ей предстояло окончательно покончить с предубеждениями, эстетическими постулатами прошлого, которые совершенно не принимали во внимание национальное начало в литературе и ее зависимость от общественных тенденций. Ей предстояло начертать путь к новому и воевать за него с верными прогнозами. Она должна была вносить культуру в мышление, взыскательность при новом подъеме литературы. Подготовленных критиков для осуществления этой задачи еще не существовало. И все же переоценка ценностей началась хотя и с некоторыми сектантскими увлечениями, положено было начало и трассированию пути новых эстетических идей. Литература набиралась исторического и художественного опыта, расширяла свои национальные и общечеловеческие задачи. Критики однако не всегда сознавали до конца необходимость придерживаться этого конкретного опыта, нередко выводя свои идеи из тезисных положений, из воображаемых, якобы всегда правильных теоретических постановок. Отсюда и конфликт, который разразился и который дал толчок новым преображениям литературной критики.

Культ личности, канонизированные теоретические и политические постановки отрицательно влияли на творческую деятельность и на литературную критику, которая восприняла утверждение этих постановок как свой тезис. Новую живительную струю в жизнь всего общества внес Апрельский пленум ЦК Болгарской коммунистической партии (1956 г.), раскрепостивший умы, мысли и сердца. Этот пленум изменил климат всей общественной жизни страны, включая и литературу. Настал новый

период, период устойчивости в художественном развитии и более глубокого развертывания и современной темы, и темы прошлого.

Процессы обретали свою определенность и через общие тенденции и через конкретные литературные явления. Отсюда и значение каждого автора и каждого произведения для определения облика литературного процесса и особенностей нового художественного сознания.

В четвертом томе „Панорамы" подробно рассматривается художественное своеобразие творчества Николы Вапцарова, поэта новой душевности рабочего и исключительно высокой художественной культуры. Поэта, творчество которого имеет международное значение и ныне шествует по миру как откровение нового поэтического мира. Аналитически и широко представлены в главах данного тома монографии виднейшие представители болгарской литературы рассматриваемого периода: Георгий Караславов и Людмил Стоянов, творчество которых приобрело характерные черты еще в 30-х годах, но, будучи включенным в контекст новейшей литературы социализма, расширилось и обогатилось. Широко, с исследованием художественных деталей, стиля, структурно-композиционных особенностей и идейно-народного звучания, представлены и крупные романисты того периода — Димитр Димов, Димитр Талев, Емилиян Станев.

По жанру сгруппированы и те писатели, которые завершают образ болгарской литературы 30-х и 40-х годов и начала новой эры, наступившей после освобождения страны от фашизма и капитализма. Видные поэты того времени — Христо Радевский, Младен Исаев, Ламар, Дора Габе, выдающиеся прозаики — Чудомир, Константин Константинов, Крум Велков, Гьончо Белев. Драматургия представлена рядом виднейших создателей — Каменом Зидаровым, Орлином Василевым и Крумом Кюлявковым. Каждый из указанных творцов исследован как оригинальная личность, как неповторимый художественный мир, через призму которого отражается и время и действительность. Каждый из этих авторов в тексте труда говорит о себе и через себя о грандиозном литературном процессе преображения, поисков и новом создании.

Том IV „Панорамы болгарской литературы" продолжает традиционную линию всего исследования — анализ и установление облика на национально-психологической основе, путем, глубокого изучения отношений оригинальных стилевых явлений (т. е. творческих индивидуальностей) и народно-психологических ценностей, духовной судьбы нации, косвенно повлиявшей на жанровый и стилевой облик литературы.

PANORAMA OF BULGARIAN LITERATURE

by Pantalei Zarev

Summary

Since the mid thirties some specific developments in the Bulgarian literary scene had become increasingly evident. The already established and ever growing impact exerted by the revolutionary writers on the national literary development was expanded even further. Communist and leftist writers established personal contacts with authors who were not involved in pro-fascist politics, thus further enhancing the propagation of progressive ideas and feelings. Another contributing factor was the change of the Party political line, from leftist-sectarian to the so-called Dimitrov's line which was started after 1935 and was aimed at uniting the masses. These trends were reflected both in the literary works and in the writings of some publicists. The publication of the Kormilo newspaper was started at that time. It united writers of diverse shades of political ideas and artistic thinking: authors opposed to the pro-fascist regime, critical of the social order, striving for a renovation of our literature on fresh popular and artistic foundations. Besides the topcial political matters, the works of the communist writers became increasingly concerned with a wider range of national problems. After the supression of the Kormilo newspaper the group of leftist writers gathered round the democratic and progressive Izkustvo i Kritika review, while some joined the official champion of aestheticism, the Zlatorog magazine, where they remained exponents of new thoughts and ideas.

One can say that Bulgarian literature of the second half of the thirties was marked by apprehension and concern over the omens of a pending Second World War, anxiety about the confrontation of the awaking consciousness and the evils inflicted by society on the individual and the people. Where is harmony to be found? How to overcome the affliction? These were the burning questions which faced the writers at that time.

In the meantime the specifically artistic development was making fresh and original headways. The novel poetic outlook of

Nikola Vaptsarov renovated the form of Bulgarian verse. His was a new sensitivity, blazed by the ideal of freedom, that was cast into his poems, into the monologue, into the intertwining dialogues, into the fervent polemics with his times. The dramatic and free verse, broken down in strongly stressed logical and emotional units, was the original and typical expression of that new artistic world outlook. By dint of his powerful verse Vaptsarov tries to find also moral and political solutions. The psychology of a worker who is not alienated from the machine technology, but hails it, obsessed by the ideal of the future supremacy of man, was his original contribution not only to Bulgarian poetry but to poetry at large.

The outbreak of the Second World War and the Nazi invasion of the Soviet Union created an atmosphere which was totally abnormal and adverse to the development of Bulgarian letters and culture. Writers were victimized. Some were interned in concentration camps, others stopped writing. The wondrous flower of poetry was blossoming in the hideouts in the Balkan Range, where a young generation gun and pen in hand were fighting for the liberation of their people. Their poetry now had the rhythm of the marching revolution, now was carried by the militant passion, now dwelled on the mountain scenery, now on the suffering of the people. From among the partisan poets Vesselin Andreev stood out.

The liberation from fascism and capitalism turned a new page for Bulgarian literature. That was the beginning of an era which had to bear its rich fruits in the future. New bright vistas opened up for the development of the nation. The traditional development of Bulgarian art and literature which was closely related to the national and patriotic ideas, centred on the hopes and struggles of the people and the heroic deeds of the revolutionary proletariat now took an entirely different direction.

The process of socialist construction brought about a new type of perceptiveness. On the fresh psychological and artistic substructure a new kind of people's literature was being created. Authors were united around the nucleus of the writers-communists. The initial years of that new epoch were marked by heated debate and struggles about the freedom of the writer-purely individual freedom, or freedom guaranteed by the authority of the people. Those years are inseparably linked with the name of Georgi Dimitrov. Taking into account the realities created after the victorious end of the struggle, he pointed out that it was vital to win over the intellectuals, to create new human art rooted in broad democratic, progressive and socialist principles.

Bulgarian literature was scarred by the personality cult, but it could not check the general development towards a new philosophic and realistic artistic interpretation of the people's life, of the past and the present. The dynamics and the change ushered in by that present, were reflected in works such as *One's Own Land* by Stoyan Daskalov or *The Golden Fleece* by Andrei Goulyashki. The past and the related problems of the philosophy of history, the collective consciousness of the people, the personality and the humanism of the National Revival also had a strong magnetism for the writers. The recent past was masterfully reflected in the novels *Tobacco* by Dimiter Dimov, *The Iron Candlestick* by Dimiter Talev, *Common Folks* by Georgi Karaslavov, followed by Emilyan Stanev's *Ivan Kondarev*. The four epic novels emerged to the level of the national classics, conveying in a vivid manner the Bulgarian psychology and way of life. The critical analysis in these works was matched by fine writing and the striving for a new kind of great art which widens one's horizon and makes one a better man.

After the liberation the Bulgarian theatre was also revitalized. The heroism of the recent past, the merrily-comic contemporary conflicts and the problems of the future were present in the plays of that period. The ideas of the transformation that was taking place underlied the new dramatic works created by Kroum Kyulyavkov, Orlin Vassilev, Kamen Zidarov, Georgi Karaslavov. The subject matter of these plays were the humane, democratic and liberating aspects of socialism.

Militant appeals and socialist' knightly' dreams became part of lyrical poetry. It reflected most directly the overflowing feelings, but it was also affected by the atmosphere of the personality cult, which often interfered with the work of the poets. The most important virtue of lyrical poetry was that it did not try to evade social responsibility and was responsive to the prevailing character of life. The poetry of elusive pipe dreams, and the unexpressable craving of the spirit after the unattainable was losing ground to emotions attuned to the concerns and joys of the people.

The language of literature was also being transformed. After the initial trends towards a journalistic style, the literary idiom, deeply rooted in the speach of the people, was gaining wealth and subtlety. This was most evident in the big epic novels: *Tobacco*, *The Iron Candlestick*, *Common Folks* and *Ivan Kondarev*.

The task of literary criticism was especially arduous. It had to clear out prejudice and aesthetic postulates of the past, which neglected the popular foundations of literature and its dependence on the trends of social development. It had to map out the path

of new art and support it by correct forecasts. It had to educate thinking, and to be an exacting judge of a flourishing national literature. At that time there were no qualified critics to meet these standards. Work was started on the critical appraisal of the past, even though there were some sectarian aberrations. The road to the new aesthetic ideas had to be traced out. Historic and artistic experience had to be accumulated, the scope of the national and universal tasks confronting our literature was widening. The critics, however, sometimes underestimated the necessity to base their judgement on that concrete experience and not on any imaginary theoretical schemes, said to be universally correct. This was the setting of the conflict which sped up new transformations in Bulgarian literary criticism.

The personality cult and the canonized theoretical and political formulae, had an adverse effect on literary criticism, whose starting point was the confirmation of these theoretical postulates. The thaw was started after the April Plenary Session of the Central Committee of the Bulgarian Communist Party (1956). The Plenum changed the climate of social life and consequently of literary work. A new period set in, a period of steady artistic development.

The character of the processes under way was determined by the general trends and the specific literary developments. Herein lies the significance of every separate author, of every literary work which add up to form the character of the literary process and the features of the new artistic consciousness.

In the fourth volume of the Panorama, the works of Nikola Vaptsarov are analysed in detail. He is a poet of world renown, a protagonist of a new poetic imagery. Monographic chapters are devoted to the eminent representatives of Bulgarian literature of that period — Georgi Karaslavov and Lyudmil Stoyanov, whose works acquired their characteristic features in the thirties, but during the period under review gained a new scope and wealth within the framework of socialist literature. The volume offers an extensive analysis of artistic detail, style, features of structure, composition and ideas, of the values and ideals of the big novelists of that period: Dimiter Dimov, Dimiter Talev and Emilyan Stanev.

Authors who complete the picture of the Bulgarian literature of the thirties, forties and the first part of the new era, brought about by the liberation from fascism and capitalism, are grouped according to genre. Hristo Radevski, Mladen Issaev, Lamar and Dora Gabe are major poets of that period: Choudomir, Konstantin

Konstantinov, Kroum Velkov and Gyoncho Belev are prominent prose writers. The works of the foremost playwrights Kamen Zidarov, Orlin Vassilev and Kroum Kyoulyavkov are also analysed. Each of the authors has been devoted a specific literary analysis. because each one reflects his time in his own unique way. The works of these authors testify to the broad process of transformation and reconstruction.

The fourth volume ot fhe Panorama of Bulgarian Literature continues the established line of the series — to analyse and establish the characteristic features against the background of the psychology of the people, to examine carefully the relationship between the originality of style (the creative individuality) and people's psychological values, the spiritual destinies of the nation, which affect, even though indirectly, the specific literary genre and style.

PANORAMA DER BULGARISCHEN LITERATUR

Pantalei Sarev

Resümee

Seit Mitte der dreissiger Jahre sind einige besondere Erscheinungen in der bulgarischen Literatur zu beobachten. Die sich bereits behauptete Tendenz der immer grösseren Einflussnahme der revolutionären Schriftsteller auf den gesamtnationalen literarischen Prozess entfaltet und erweitert sich. Linksgesinnte und kommunistische Schriftsteller nehmen persönliche Kontakte zu Schöpfern auf, die nicht mit profaschistischer Politik engagiert sind, und intensivieren auf diese Weise die Verbreitung fortschrittlicher Ideen und Stimmungen unter einem neuen breiten Kreis. Dazu trägt auch die Veränderung des Kurses der Parteipolitik bei — vom linkssektiererischen Kurs auf den sogenannten Dimitroffschen Kurs der Vereinigung und des Zusammenschlusses der Massen, der nach 1935 einsetzte. Diese Tendenzen fanden sowohl im literarischen Schaffen als auch in der Publizistik ihren Niederschlag. Es wurde mit der Herausgabe der Zeitung «Kormilo» (Steuer) begonnen, die Schriftsteller mit verschiedenen Nauancen politischen Denkens und schöpferischer Konzeptionen sowie Schriftsteller vereinigte, die mit dem profaschistischen Regime unzufrieden waren, oder Gesellschaft kritisch gegenüberstanden, eine Erneuerung unserer Literatur auf einer volksverbundenen und künstlerischen Grundlage forderten. Schriftsteller und Kommunisten wie Georgi Karaslavov schrieben nun Werke nicht nur aktuelle-politischen Charakters, sondern sie behandelten auch einen breiteren nationalen Problemenkreis. Nach dem Verbot der Zeitung «Kormilo» ging die linksgesinnte Gruppe zur Zeitschrift «Iskustvo i Kritika» (Kunst und Kritik), die eine demokratische und fortschrittliche Ausgabe war, und einige von ihnen wurden als Träger neuer Gedanken und Ideen Mitarbeiter des offiziösen Verteidigers des Ästhetizismus, der Zeitschrift «Slatorog» (Goldenes Horn).

Es kann gesagt werden, dass die gesamte nationale bulgarische Literatur in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre mit Ängsten

lebte — den Ängsten vor einem eventuellen zweiten Weltkrieg, den Ängsten vor dem Erwachen des Gewissens, das sich gegen das Böse, das die Gesellschaft dem Individuum und dem ganzen Volk zufügte, erhoben hatte. Wo ist die Harmonie zu finden? Wie ist das unermesslich Leid zu besiegen? Das waren die Fragen, die die breite literarische Gesellschaft bewegten.

Gleichzeitig entwickelte sich auf originellem schöpferischem Weg auch eine spezifische künstlerische Strömung. Nikola Vapzarov war der Träger einer neuen Weltanschauung und erneuerte die bulgarische Dichtform. Ein neues Gefühlsvermögen, erhellt vom Ideal der Freiheit, fand in seiner Dichtung Ausdruck — im Monolog, in den kompliziert verflochtenen Dialogformen, in der Polemik mit der Gegenwart. Die freien Rhythmen, dramatisch, von stark betonter logischer und emotionaler Einheit, wurde zum originellen und typischen Ausdruck dieser neuen künstlerischen Sicht. Vapzarov war bestrebt, mit den bewältigenden Mitteln seiner poetischen Kultur moralische wie auch politische Fragen zu lösen. Er bereicherte die Erfahrungen und die Praxis nicht nur der bulgarischen, sondern auch der Dichtkunst in der ganzen Welt durch etwas Originelles — die Psyche des Arbeiters, der sich nicht von der Technik entfremdet, sondern nach ihr strebt, beherrscht von dem Ideal von der künftigen Eroberung der Welt.

Der Ausbruch des zweiten Weltkrieges und das Eindringen der Hitlerarmee in die Sowjetunion schufen eine völlig anormale Atmosphäre für die bulgarische Kultur und Literatur. Sie waren wiederum Verfolgungen ausgesetzt. Progressive Schriftsteller wurden in Konzentrationslager gesteckt, andere hörten auf zu schreiben. Die Schönheit der Poesie entfaltete sich jetzt in den Bergen, unter der Jugend, die mit der Waffe auch die Feder in Händen hielt, um auf jede mögliche Weise die Freiheit ihres Volkes zu erringen. Diese Dichtung hatte entweder einen marschsrhythmischen revolutionären Klang oder war besinnlich und voller kämpferischen Pathos, beschrieb die Berglandschaften und die Leiden des Volkes. Unter den Partisanendichtern zeichnet sich Vesselin Andreev besonders aus.

Die Befreiung des Volkes vom Faschismus und Kapitalismus schlug eine neue Seite in der bulgarischen Literatur auf. Das war der Anfang einer Epoche, die erst ihren Beitrag leisten und ihre reiche Ernte geben musste. Die ganze bulgarische Geschichte wandte sich neuen Horizonten zu. Das traditionelle nationale, mit den patriotischen Ideen des Volkes eng verknüpfte Schaffen und das auf die sozialen Kämpfe und auf die Hoffnungen des Volkes ausgerichtete Schaffen, das das Heldentum des revolutionären

Proletariats in der Vergangenheit besang, machte jetzt neuen literarischen Emotionen und einer ganz neuen Tendenz Platz.

Die Kämpfe um den Aufbau des Sozialismus verschärften das Empfinden für das Aktuelle und Zweckmässige. Geschaffen wurde eine volksverbundene Literatur auf neuer psychologischer und künstlerischer Unterlage. Zu einer nationalen Strömung vereinten sich alle einzelnen Äusserungen, wobei die starke und entscheidende Gruppe, die die Schöpfer vereinte, die Gruppe der kommunistischen Schriftsteller war. Die ersten Jahre dieser neuen Epoche waren erfüllt von theoretischen Streitfragen und Kämpfen um die Frage der Freiheit des Schriftstellers — eine Freiheit im rein individualistischen Sinn oder eine durch die Autorität des Volkes zementierte Freiheit. Diese Jahre sind mit dem Namen Georgi Dimitroffs eng verbunden. Er ging von der nationalen Wirklichkeit aus, die nach der soeben beendeten Schlacht entstanden war, und richtete darum das Augenmerk hauptsächlich auf die Gewinnung der Intelligenz, auf die Schaffung einer neuen allgemeinmenschlichen Kunst auf demokratischer, fortschrittlicher, volksnaher und sozialistischer Grundlage. Spuren hinterliess auch der Personenkult in der Literatur. Sein Einfluss konnte aber die allseitige Vorwärtsentwicklung auf eine neue philosophische und künstlerisch-realistische Auslegung des Lebens des Volkes, der Vergangenheit und der Gegenwart nicht aufhalten. Die Gegenwart mit ihrer Dynamik und ihren Umwälzungen widerspiegelte sich in Werken wie «Eigenes Land» von Stojan Daskalov oder «Das Goldene Vliess» von Andrej Guljaschki. Die Vergangenheit war als Thema und Problem durch jene Geheimnisse und Tiefen anziehend, in denen die Philosophie der Geschichte, der Kollektivgeist des Volkes, die vom Humanismus der Wiedergeburtszeit berauschte Persönlichkeit zu erkennen waren. Es entstanden herrliche Werke auch über die jüngere Vergangenheit wie «Tabak» von Dimiter Dimov, «Der eiserne Leuchter» von Dimiter Talev, «Einfache Menschen» von Georgi Karaslavov und später «Ivan Kondarev» von Emilian Stanev. Vier äusserst inhaltsreiche Epen, die das ästhetische Niveau der nationalen Klassik erreicht haben und ein volles Bild der Psyche und des Lebens des Bulgaren abgeben. In diesen Schilderungen wurde die kritische Richtung durch den Sinn für die neue und grosse Kunst bereichert, die die Kenntnisse erweitert und die Seele des Menschen durch die Schönheit vervollkommnet.

Die Befreiung regte auch die bulgarische Theaterkunst an. Immer mehr zeitgenössische Dramen, Stücke, die die Heldentaten in der jüngsten Vergangenheit, lustig-komische Konflikte der

Gegenwart wie auch Zukunftsfragen zum Thema hatten, gelangten zur Aufführung. Die Idee von der Veränderung lag der neuen Dramaturgie, die Krum Kjuljavkov, Orlin Vassilev, Kamen Sidarov, Georgi Karaslavov schufen, zugrunde. Die humanen demokratischen und freiheitsbezogenen Äusserungen des Sozialismus gingen in diese Dramaturgie als ständiges ethisches und soziales Problem ein.

Die Lyrik, voller kämpferischer Aufrufe, zeitgemässer sozialistischer «ritterlicher» Visionen, brachte am direktesten die entbrannten kollektivistischen und innigen Gefühle zum Ausdruck. Doch auch sie blieb vom Personenkult nicht verschont. Häufig sah sich der Dichter gehindert, seine vom Leben formierten, aus der Wirklichkeit geschöpften Erfahrungen voller Ideen und Emotionen zu verallgemeinern. Die wichtigste Eigenschaft der Lyrik bestand darin, dass sie nicht vor gesellschaftlicher Verantwortung zurückschreckte und auf das Charakteristische im Leben einging. Die Poesie der abstrakten Träume, der unaussprechlichen Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, machte jetzt Erlebnissen Platz, die mit den Empfindungen des Volkes in Einklang standen.

Auch die literarische Sprache machte eine Umwandlung durch. Nach den ersten publizistischen Tendenzen, die auch die Sprache ihren Zielen unterordneten, bildete sich nun eine gehobenere und nuanciertere Sprache heraus, die jedoch immer noch ihre Wurzeln im Volk hatte. Das kam besonders klar in den grossen Romanen «Tabak», «Der eiserne Leuchter», «Einfache Menschen» und «Ivan Kondarev» zum Ausdruck.

Vor der schwersten Aufgabe stand die Literaturkritik. Sie musste mit den Vorurteilen und den Postulaten aus der Vergangenheit, die die Volksverbundenheit der Literatur und ihre Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Tendenzen ausser acht liessen, endgültig aufräumen. Sie musste dem Neuen den Weg bahnen und für es mit richtigen Prognosen kämpfen. Sie musste zum kulturschöpferischen Denken und zu hohen Ansprüchen bei dem neuen Aufschwung der Literatur erziehen. Es gab noch keine Kritiker, die diesen Aufgaben gewachsen waren. Immerhin wurde, wenn auch noch mit einigen sektiererischen Abweichungen, an die Umwertung der Vergangenheit sowie an die Bahnung des Weges der neuen ästhetischen Ideen herangegangen. Die Literatur sammelte nun historische und künstlerische Erfahrungen, erweiterte ihre nationalen und allgemeinmenschlichen Aufgaben. Die Kritiker aber erkannten nicht immer die Notwendigkeit, sich nach diesen konkreten Erfahrungen zu richten, statt ihre Ideen von Thesen,

von vermeintlichen, angeblich immer gültigen theoretischen Prinzipien herzuleiten. Das rief auch den Konflikt hervor, der zu neuen Umwandlungen in der Literaturkritik führte.

Der Personenkult, die kanonisierten theoretischen und politischen Richtlinien wirkten sich negativ auch auf die Literaturkritik aus, die deren Durchsetzung zu ihrer These gemacht hatte. Die Befreiung der Gedanken, des Geistes der Menschen und ihrer Herzen kam mit dem Aprilplenum des Zentralkomitees der Bulgarischen Kommunistischen Partei im Jahre 1956. Dieses Plenum veränderte das Klima im gesamten gesellschaftlichen Leben, einschliesslich auch in der Literatur. Es trat eine neue Periode ein, eine Periode der Stabilität in der künstlerischen Entwicklung und der tiefgreifenden Entfaltung sowohl des Gegenwartsthemas als auch von Sujets aus der Vergangenheit.

Die Prozesse erhielten infolge der allgemeinen Tendenzen und der konkreten literarischen Erscheinungen ein eigenes Gepräge. Daher auch die Bedeutung eines jeden Verfassers und Werkes für die Bestimmung des Charakters des literarischen Prozesses und der Besonderheiten des neuen künstlerischen Bewusstseins.

In «Panorama der bulgarischen Literatur» Band IV wird die künstlerische Eigenständigkeit des Schaffens von Nikola Vapzarov, einem Dichter mit dem Innenleben eines Arbeiters und von ausserordentlich hoher künstlerischer Kultur, eingehend erörtert — einem Dichter, der Bedeutung in der ganzen Welt erlangte und dessen Werke heute in allen Ländern als Offenbarung einer neuen poetischen Welt gelesen werden. Analytisch und weitgehend sind in den monographischen Kapiteln die namhaften Repräsentanten der bulgarischen Literatur der behandelten Zeit vertreten: Georgi Karaslavov und Ljudmil Stojanov, deren Schaffen schon in den dreissiger Jahren eigene charakteristische Züge aufwies, doch sich nun als Bestandteil der neusten Literatur des Sozialismus erweiterte und bereicherte. Ausführlich wird auch über die grossen Romanschriftsteller dieser Zeit — Dimiter Dimov, Dimiter Talev und Emilian Stanev — berichtet, wobei die künstlerischen Details, der Stil, strukturelle Besonderheiten der Komposition sowie der ideologische Gehalt und der volksnahe Charakter ihrer Werke analysiert werden.

Dem Genre nach sind auch diejenigen Schriftsteller gruppiert, die die bulgarische Literatur in den dreissiger und vierziger Jahren und nach der Befreiung vom Faschismus und Kapitalismus ausfeilten. Namhafte Dichter dieser Zeit sind Christo Radevski, Mladen Issaev, Lamar, Dora Gabe und hervorragende Prosaisten Tschudomir, Konstantin Konstantinov, Krum Velkov, Gjontscho

Belev. Die Dramaturgie ist durch ihre besten Schöpfer — Kamen Sidarov. Orlin Vassilev und Krum Kjuljavkov — vertreten. Jeder der angeführten Schriftsteller wird als originelle Persönlichkeit, als einmalige künstlerische Welt, in der sich auch die Zeit widerspiegelt, behandelt. Jeder dieser Autoren erzählt im Kontext des Werkes über sich und durch sich auch von dem grandiosen literarischen Prozess der Umgestaltung, des Suchens und des neuen Schaffens.

Band IV des Werkes «Panorama der bulgarischen Literatur» setzt die traditionelle Linie der gesamten Untersuchung fort: das Charakteristische auf einer volksnahen psychologischen Grundlage durch vertieftes Studium der Beziehung zwischen der Originalität der Stile (der schöpferischen Individualität) und den volksverbundenen psychischen Werten zu analysieren und festzustellen sowie das geistige Schicksal der Nation, das sich auf den Stil und das Genre der Literatur indirekt ausgewirkt hat.

PANORAMA DE LA LITTERATURE BULGARE

Panteléi Zarev

Résumé

Dès la seconde moitié des années 30, dans la littérature bulgare interviennent certains phénomènes singuliers. La tendance qui s'était déjà imposée vers une influence toujours grandissante des écrivains révolutionnaires sur le processus littéraire national s'étend et s'élargit. Certains écrivains de gauche, écrivains communistes, se lient aux créateurs n'étant pas engagés à la politique profasciste et, de cette manière, intensifient le processus de la diffusion des idées progressistes.

Le changement du cours de la politique du Parti — le cours sectaire de gauche cédant la place au cours dit dimitrovien qui visait l'union et la cohésion des larges masses, dès l'année 1935, facilita ce processus. On trouve l'expression de ces tendances dans la création littéraire et dans certaines manifestations dans la presse. Le journal «Kormilo» (Gouvernail), qui commence à paraître, relie des écrivains de nuances politiques et de conceptions artistiques différentes, écrivains mécontents du régime profasciste, contestataires, aspirant à un renouveau de notre littérature sur une base nouvelle nationale et artistique. Des écrivains communistes comme Guéorgui Karaslavov se mettent à écrire des ouvrages de caractère politique actuel, sans dédaigner des problèmes nationaux plus étendus. Après l'interdiction du «Kormilo», le groupe des écrivains de gauche se rallie à la revue «Art et Critique» de tendance démocratique progressiste, certains d'entre eux adhérant à la revue «Zlatorogue», défenseur officiel de l'esthétisme, où ils sont les porte-parole des pensées et des idées nouvelles.

Toute la littérature bulgare de la seconde moitié des années 30 est pénétrée d'un sentiment d'angoisse, suscitée par la peur d'une seconde guerre mondiale, angoisse — corollaire de l'éveil de la conscience, de la révolte contre les maux causés par la société à l'individu et au peuple. Où trouver, alors, l'harmonie désirée, comment lutter contre l'immense mal, autant de questions qui émeuvent l'opinion publique et les milieux littéraires.

En même temps d'une manière originale prend d'ampleur également un développement poétique spécifique. Nicolas Vaptzarov impose une conception du monde nouvelle et renouvelle la forme de la poésie bulgare. Sa poésie est pénétrée d'une sensibilité nouvelle, éclairée par l'idéal de la liberté — monologues, formes de dialogue complexes, polémique avec la contemporanéité. Vers libre, dramatique, intégrités logiques et émotionnelles fortement accentuées, sont l'expression originale et typique de cette nouvelle conception de la poésie. Vaptzarov s'efforce, par les moyens puissants de sa culture poétique, à résoudre des problèmes moraux et politiques compliqués. Il introduit non seulement dans la poésie bulgare, mais aussi dans la poésie mondiale, quelque chose d'originale — sa mentalité d'ouvrier aspirant à l'idéal qui dominera le monde.

Le déclenchement de la Seconde guerre mondiale et l'invasion de l'Union Soviétique par l'armée hitlérienne créent une conjoncture anormale dans le domaine de la culture et de la littérature bulgare, soumises à des persécutions nouvelles. Quelques écrivains progressistes sont envoyés aux camps de concentration, d'autres cessent d'écrire. L'herbe magique de la poésie croît dorénavant dans le Balkan — au milieu d'une jeunesse qui, pour recouvrer la liberté du peuple tient dans une main le fusil, dans l'autre la plume. Cette poésie était franchement révolutionnaire ou méditative, pénétrée du pathos du combat, inspirée des paysages de la montagne, une poésie exaltant les souffrances du peuple. Vesséline Andréev, poète partisan, se profila comme un talent remarquable.

Le renversement du fascisme et du capitalisme a ouvert une nouvelle page dans la littérature bulgare aussi. Ce fut le commencement d'une époque qui faisait espérer une riche moisson. Notre histoire nationale visait des horizons nouveaux. La traditionnelle création nationale liée aux idées patriotiques et inspirée des luttes et des aspirations sociales du peuple, glorifiant l'héroïsme du prolétariat révolutionnaire, cède actuellement la place à des émotions inédites et s'oriente vers une tendance tout à fait nouvelle.

Les luttes pour l'édification du socialisme aiguisèrent la sensibilité des écrivains. Une littérature nationale nouvelle, sur une base psychologique et artistique nouvelle, était en train de se manifester. Tous les ruisseaux affluaient dans le flot national, les écrivains communistes imposant leur groupe puissant comme créateurs. Les premières années de cette nouvelle ère sont caractérisés par des débats théoriques et luttes sur le problème concernant la liberté de l'écrivain — liberté individuelle ou liberté assurée par l'autorité du peuple. Ces années sont liées au nom de

Georges Dimitrov, qui, partant de la réalité nationale créée après l'avènement du pouvoir populaire, cherchait à gagner l'intelligentzia, à faire promouvoir un art nouveau d'un humanisme certain, art assis sur une base démocratique et progressiste, nationale et socialiste. Le culte de la personnalité a laissé aussi une trace dans la littérature. Ses séquelles ne pouvaient cependant retenir l'offensive hardie vers un art réaliste nouveau, psychologique, interprétant à un niveau artistique élevé la vie passée et présente du peuple. La vie contemporaine dynamique et ses métamorphoses se reflètent fidèlement dans des ouvrages, tels que «Terre propre» de Stoyan Daskalov ou «La Toison d'or» d'Andréi Gouliachki. Le passé captivait comme thème et problématique par ses profondeurs secrètes, où l'on saisissait la philosophie de l'histoire, la conscience nationale collective, la personnalité enivrée de l'humanisme de l'époque du Réveil national. Le passé plus proche fut reflété en toiles puissantes — «Tabac» de Dimitre Dimov, «Le Chandelier de fer» de Dimitre Talev, «Gens ordinaires» de Guéorgui Karaslavov et plus tard «Ivan Kondarev» d'Emilian Stanev. Par leur contenu et leur sens esthétique s'élevant au niveau du classicisme national, par leur psychologisme et par la peinture de la vie bulgare, ce sont quatre épopées exceptionnellement profondes. Dans ces œuvres, le réalisme critique se marie à la finesse, au goût d'un grand art, art qui enrichit et qui par sa beauté mène le lecteur vers une perfection spirituelle.

Après la libération du pays du joug fasciste, le théâtre bulgare est lui aussi rénové. Sur la scène on voyait des drames contemporains — traitant des sujets empruntés au récent passé héroïque, des pièces apparaissent aussi traitant les conflits de la vie contemporaine et les problèmes de l'avenir. Dans la nouvelle dramaturgie une grande place était réservée aux sujets traitant le changement radical survenu dans le pays. Ici il faut citer quelques noms: Kroum Kuliavkov, Orline Vassilev, Kamène Zidarov, Guéorgui Karaslavov. Les manifestations démocratiques et humaines du socialisme étaient le problème éthique et social constamment traité dans leurs œuvres.

La poésie fut pénétrée d'appels exaltants, de rêves socialistes «chevaleresques» contemporains. Cette poésie interprétait directement des sentiments intimes et collectifs du peuple. Mais le culte de la personnalité laissa son empreinte sur l'art poétique aussi. Le poète ne pouvait pas s'exprimer librement, généraliser son expérience riche d'idées et d'émotions, inspirée par la réalité. Ce qui donnait une valeur spécifique à l'art lyrique, c'était son sens de la responsabilité sociale et l'expression de ce qui est important

et caractéristique dans la vie. La poésie d'antan, poésie des rêves abstraits, des tourments de l'esprit à la chasse de l'irréalisable, cédait la place à une poésie réaliste, à l'unisson des émotions du peuple.

La langue littéraire subissait elle aussi un processus de réorganisation. Après les tendances plutôt publicitaires de la première heure, une langue nouvelle apparaît, plus nuancée et plus riche, conservant en même temps ses racines originelles solides. Cela se fit surtout remarquer dans les romans — épopées, comme «Tabac», «Le Chandelier de fer», «Gens ordinaires» et «Ivan Kondarev».

La tâche de la critique littéraire fut la plus difficile. Elle devait déraciner définitivement les préjugés, les postulats de l'esthétisme du passé qui ne tenaient pas compte du principe national de la littérature et de sa dépendance des tendances sociales. Cette critique devait tracer le chemin des tendances nouvelles et lutter pour s'imposer à partir de pronostics justes. Elle devait enrichir la réflexion, et imposer plus grandes exigences pour l'essor nouvel de la littérature. A cette époque, les critiques de cette trempe faisaint défaut. Néanmoins, on commença à réconsidérer le passé, parfois par des déviations sectaires, en vue de tracer la voie aux nouvelles idées esthétiques. La littérature accumulait une expérience historique et artistique, élargissait ses tâches nationales et de large humanité. Les critiques ne réalisaient pas toujours la nécessité de s'appuyer sur cette expérience concrète, et faisaient souvent leurs déductions à partir de positions à thèse, de formulations théoriques fortuites, soi-disant valides pour toujours. D'où le conflit qui éclata et qui donna lieu à de nouvelles transfigurations de la critique littéraire.

Le culte de la personnalité, les formulations théorétiques et pratiques canonisées ont influencé négativement le travail créateur et la critique littéraire. Le plénum d'Avril (1956) du Parti communiste bulgare vint pour affranchir les pensées, les esprits et les cœurs. Ce Plénum modifia le climat de toute la vie sociale, y compris la littérature. Une nouvelle période commença, période de stabilité dans le domaine littéraire, période d'expression plus approfondie du thème du passé et du présent.

Les processus prenaient une physionomie propre, grâce aux tendances générales et aux phénomènes littéraires concrets. La valeur de chaque auteur et de chaque œuvre était le facteur déterminant la physionomie du processus littéraire et l'originalité de la conscience artistique nouvelle.

Dans le tome IV du «Panorama», l'auteur analyse en detail

l'œuvre originale de Nicolas Vaptzarov, poète de mentalité ouvrière nouvelle et doué de culture artistique exceptionnelle. Poète qui s'acquit une renommée mondiale et dont l'œuvre chemine par le monde pour témoigner d'un monde poétique nouveau. Dans les chapitres monographiques du tome est faite une large analyse de l'œuvre de Guéorgui Karaslavov et de celle de Ludmil Stoyanov, représentants éminents de la littérature bulgare de la période examinée, dont l'œuvre manifeste ses traits typiques dès les années 30, mais qui actuellement prend de l'ampleur et s'enrichit singulièrement, faisant partie du contexte de la littérature la plus récente du socialisme. Les grands romanciers de cette période — Dimitre Dimov, Dimitre Talev et Emilian Stanev figurent également dans ce volume, l'auteur examinant en détail le style et la structure de leur œuvre, les singularités de composition et leurs conceptions idéologiques nationales.

Les écrivains des années 30 et 40, et du début de l'ère nouvelle, après la libération du fascisme et du capitalisme, sont groupés par genre: les poètes Christo Radevski, Mladen Issaëv, Lamarre, Dora Gabé, les prosateurs Tchoudomir, Constantin Constantinov, Kroum Velkov, Giontcho Bélev. La dramaturgie est présentée par ses créateurs les plus éminents — Kamène Zidarov, Orline Vassilev et Kroum Kuliavkov. Chacun des auteurs mentionnés est étudié comme individualité originale, comme un monde créateur unique, à travers lequel se reflète l'époque même. Chacun de ces auteurs parle de lui-même, et à travers lui-même du processus littéraire de transformation grandiose, de recherche et de création nouvelle.

Le tome IV du «Panorama» suit la ligne tradionnelle que l'auteur avait déjà adoptée: analyser et établir ce qui est typique à partir de la psycologie nationale, par une étude approfondie du rapport de l'originalité des phénomènes de style (l'individualité créatrice) et les valeurs psychologiques nationales, le destin spirituel d'une nation, ayant exercé une influence indirecte sur la physionomie des genres et des styles littéraires.

СЪДЪРЖАНИЕ

9

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА 30-ТЕ ГОДИНИ

ПРЕВРАТЪТ И СЛЕД ПРЕВРАТА 7
СПОРОВЕ ОКОЛО ПЪТЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА 11
ДЕЙСТВЕНА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА. ГЕОРГИ БАКАЛОВ 17
ЛИТЕРАТУРНАТА МЛАДЕЖ 25
КНИГАТА НА ОТКРОВЕНИЯТА 28

ЛЯВАТА ДИФУЗИЯ И КОНФЛИКТИТЕ В ЛАГЕРА НА ИНДИВИДУАЛИЗМА 34

ДУХОВНИ ТРЕВОГИ 41
НАРОД — ХУМОР — ЛИТЕРАТУРА 49
ЕКЛЕКТИЗМЪТ 51
ОТДАЛЕЧАВАНЕ ОТ ТРАДИЦИИТЕ НА ЕСТЕТИЗМА 57
ЕДИН ИСТОРИЧЕСКИ СПОР. ТОДОР ПАВЛОВ 62
ВРЪХНА ТОЧКА 72

НА РЪБА НА ДВЕ ЕПОХИ 75

ОТ МРАКА КЪМ СВЕТЛИНАТА 75
КРАЯТ НА ЕДНА ЕРА И НАЧАЛОТО НА ДРУГА 90

ТРУДНОСТИТЕ НА СВОБОДАТА 93

НАЧАЛОТО 93
СПОРЪТ ЗА СВОБОДАТА НА ПИСАТЕЛЯ. ПЪРВИ ЗАВОЕВАНИЯ 96
РАЗЛИЧНИ ТЪЛКУВАНИЯ НА АКТУАЛНОТО И СЪВРЕМЕННОТО . . . 102

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ЖИВОТ ОТ КРАЯ НА 40-ТЕ ДО СРЕДАТА НА 50-ТЕ ГОДИНИ 111

ЛИТЕРАТУРНИ ИЗДАНИЯ 111
ДРАМАТИЧНА ЛИТЕРАТУРНА ПОЛИТИКА. КРИТИКО-ЕСТЕТИЧЕСКИ КОНФЛИКТИ 117
СТРЕМЕЖЪТ КЪМ ОТКРИВАНЕТО НА ГОЛЯМАТА ТЕМА 122

СПОРОВЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА. ПРОБЛЕМИТЕ СЪВРЕМЕННОСТ И ЕСТЕТИЧЕСКА ПЪЛНОЦЕННОСТ 126

10

НИКОЛА ВАПЦАРОВ 141
ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ 187
ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ 256

□ □ □

ДИМИТЪР ДИМОВ 291
ДИМИТЪР ТАЛЕВ 343
ЕМИЛИЯН СТАНЕВ 387

□ □ □

КАМЕН ЗИДАРОВ 451

11

ОЩЕ ТВОРЦИ В ПАНОРАМАТА

ПОЕТИ

ХРИСТО РАДЕВСКИ 477
МЛАДЕН ИСАЕВ 494
ЛАМАР 504
ДОРА ГАБЕ 519

ПРОЗАИЦИ

КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ 532
ГЬОНЧО БЕЛЕВ 544
КРУМ ВЕЛКОВ 551
ЧУДОМИР 558

ПРОЗАИЦИ И ПОЕТИ-ДРАМАТУРЗИ

ОРЛИН ВАСИЛЕВ 570
КРУМ КЮЛЯВКОВ 591

РЕЗЮМЕТА

РУСКИ ЕЗИК 601
АНГЛИЙСКИ ЕЗИК 606
НЕМСКИ ЕЗИК 611
ФРЕНСКИ ЕЗИК 617

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

ПАНОРАМА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

том IV
второ издание

Издателство
НАУКА И ИЗКУСТВО
София

Редактор
ЕЛЕНА КРЪСТЕВА

Художник
ЖЕКО АЛЕКСИЕВ

Художествен редактор
ТАНЯ НИКОЛОВА

Технически редактор
МИЛКА ИВАНОВА

Коректор
ОГНЯН МАРКОВ

Дадена за набор на 29. XI. 1977 г.
Подписана за печат на 20. IV. 1978 г.
Излязла от печат на 30. IV. 1978 г.
Издателски коли 36,39 Печатни коли 39
Издателски № 23999
Литературна група III-8 Формат 60/84/16
Тираж 25114 Цена 4,60 лв.
КОД 02 $\frac{9535372611}{5058\text{-}2\text{-}78}$

Печатница
„АЛЕКСАНДЪР ПЪШЕВ" – ПЛЕВЕН