I 1192

Литературни статии

ПАРТИЙНОСТ, НАРОДНОСТ, ХУМАНИЗЪМ

Издателство
на Българската академия на науките
София 1969

литер

Българска академия на науките
Институт за литература

ПАРТИЙНОСТ, НАРОДНОСТ, ХУМАНИЗЪМ

Сборник литературни статии

Отговорни редактори

проф. ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ
ст. н. с. ЗДРАВКО ПЕТРОВ

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

I 1192

ПРОВЕРКА
1979 Г.

Б 372/70

82Б

Ефрем Каранфилов

ПАРТИЙНОСТ И ХУМАНИЗЪМ

(БЕЛЕЖКИ ЗА СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ПОЕЗИЯ)

Многобройни и разнообразни са въпросите, свързани със съвременната ни поезия. Кое е най-характерното в нея? Несъмнено стремежът на нашите поети да бъдат „тревожни антени на епохата“, както се изразява един от тях — младият поет Владимир Башев. Затова всички важни събития от живота ни са намирали своя художествен отглас в произведенията на поетите. И тъкмо при големите емоционални подеми на народа, при значителните народни движения, които отбелязват пътя ни към социализма, са създадени и най-сполучливите произведения на нашата поезия. Добрите ни поети са съумявали да преливат от емоционалната народна вълна в сполучливите си произведения и да ги изпълват с патоса на времето. Така стана през дните на Отечествената война, бригадирското движение, началото на социалистическото строителство.

Друго характерно явление, свързано със съвременната ни поезия, е големият, все повече увеличаващ се брой на поетите и на тяхната творческа продукция. Големината на тази продукция, разбира се, невинаги се отразява на качеството на стиховете, но това е едно бодро изобилие, което рисува богата и пъстра картина на съвременния ни живот.

Нямам възможност да се спирам на всички въпроси, които вълнуват нашата съвременна поезия. Искам да разгледам някои от по-интересните, които са характерни и за други социалистически литератури. Сред тях са според мен проблемите за новаторството, за критическото и утвърждаващо начало в нашата поезия и за разширяването на моралния диапазон в стиховете на някои от най-добрите ни поети.

Тези проблеми са във взаимна обусловеност помежду си на основата на партийността и хуманизма, свързани са и с борбата срещу схематизма и описателството. В една статия естествено е трудно да бъдат разгледани цялостно, но ще се опитам да очертая някои от по-характерните им контури.

И у нас през последните години, и то повече теоретически, с особена острота изникна въпросът за новаторството. Това в голяма степен се дължеше на реакцията срещу определена духовна скованост, срещу неправилната трактовка на понятията талант, вдъхновение, на „вечните“ проблеми за щастието, смъртта, любовта и пр.

Но тъкмо тук, както понякога се случва у нас, някои млади поети преминаха към другата крайност и „обявиха война“ на традицията, на обществената лирика, на партийността в поезията, издигнаха в култ свръхсъвремен-

ността, схващана като неопределено и неясно понятие. Появиха се нови догми, които трябваше да заместят старите, да се настанят на опразнените им места. И се откроп един интересен проблем, който бих нарекъл схеми срещу схеми. Някои от авторите, които в миналото създаваха догматични стихове, сега станаха пламенни новатори и смениха схемите. Същото явление се забелязваше и в литературната критика.

Ненужно е да подчертавам, че догмите, както и да се маскират, са винаги стари, че те не са в състояние да прикрият творческата немощ или невъзмутимото рутинерство на авторите. Една от основните особености на схемите и догмите е, че се стремят да замаскират своята догматична същност, да бъдат войнствени и нападателни.

Новаторството, както е известно, преди всичко е свързано с новия облик на съвременника, с новото, което става в живота и което ще стане благодарение на неговото развитие. Новаторството — това е откриването на истинския дух на съвременността.

Но сложността на въпроса е как ще се открие тази съвременност, дали за това е нужна само така наречената съвременна сетивност на писателя, както твърдяха някои млади критици у нас? Като говореха за съвременна сетивност, те обикновено имаха пред вид особеностите на епохата и преди всичко развитието на точните науки. Това в известен смисъл е вярно — днес са необходими заострени сетива, за да може да се възприеме една действителност, която се измерва с огнената диря на ракетите и с вихрения бяг на атома. Един е погледът на селянина, който оре с рало, и друг е на тракториста. Но, от друга страна, в съвременния поглед на писателя се включваше възможността за отърсване от стари възприятия и представи, за опростено виждане, лишено от окраската на емоциите. Модерният сенсабилитет, това е усещане за динамичност, култ към чистите геометрични форми, интелектуализъм.

Всичко това, разбира се, не е достатъчно, за да се разкрие истинската същност на нашата съвременност, новото в нея, което я отличава от всички други епохи, и най-важното — новото в характера на нашия съвременник. Естествено тук е необходимо и мирогледна острота в погледа на писателя, която ще му помогне да разкрие голямото и важното в живота, както и перспективите на неговото развитие. Не е възможна новота, без да се имат пред вид социалистическите идеали, към които е устремен животът ни. В този смисъл истинското новаторство е свързано с жизнен оптимизъм. Истинската новота е неделима от устрема към бъдещето. И обратно — една от лошите страни на традиционността се крие в онази гъста, застояла атмосфера, където разцъфтяват догматизмът, духовното нивелиране и творческата боязън.

Тук между другото трябва да отбележим, че тъкмо епигонството може да се породи от стремежа към новаторство. Има автори, които подражават на този поет, около името на който се вдига най-голям шум. Те стават постоянни епигони, и то на различни поети, по простата причина, че нямат време да нагласяват съзнанието си в атмосферата на бързо меняшите се техни „учители". Някога Уитман казваше, че поетите трябва да откриват нови провинции в живота. Някои наши поети не са способни да открият новия живот в „провинцията" и затова насочват вниманието си към „откривателството" на нашумелите западни поети.

Проблемът за безконечните търсения без намирания, без творчески успехи може да бъде свързан и с оригиналничеието, екстравагантността. Тъкмо творческата немощ и духовна сивота понякога раждат пъстрата яркост на екс-

травагантността. От друга страна, жаждата за привличане на леката слава се откроява в причудливите хрумвания на оригиналничене то. Който желае силно да блесне, често е склонен към преувеличения и лъжа.

Няма нужда да се спирам на всички превъплъщения на псевдоноваторство то: от преднамерения интелектуализъм до хитрата показна храброст в търсенията и от преднамерената обезвереност до мъгливия поетичен авантюризъм. Важното е да се подчертае, че до тези крайности се дойде благодарение на люшканията след развенчаването на култа и благодарение способността на схемите и догмите да се превъплъщават.

Ако дирим правдата на епохата и правдата в нашата съвременна поезия, несъмнено ще ги намерим не в люшканията между схемите, не във външните контури на фактите, а във вътрешната сложност на строителя на социализма. Съществено то е не как се отразяват в поезията величествените социалистически строежи, а как е отразено вътрешното величие на строителя. Понякога по-голяма съвременност може да има в една човешка въздишка, отколкото в точното описание на една машина. В този смисъл може да има стихове, които да са актуални по своята тематика, но не само да не са съвременни, но напълно остарели. Стихове, написани изцяло в каноните на някоя от новаторските школи, могат да звучат много по-старомодно от стихове, написани в традиционните четиристишия, но изпълнени с новотата на нашия живот.

(Преди няколко години у нас се води един според мен ненужен спор за и против свободния стих. Някои самоцелно влюбени в класическия стих поети, превърнали го в догма и формализъм, ми приличат на онази балерина-акробатка, която играе Лебедовото езеро на въже. Предизвиква учудване, но свободата в творчеството изчезва, техническото майсторство завзема изкуството. От друга страна, пък и някои самоцелни привърженици на „широтата в стиха“ ми приличат на онзи наш селянин, на когото стаята му се струвала тясна. Тогава той вкарал домашните си животни в нея. След това ги изкарал едно по едно. И изведнъж му станала широка. Обаче човекът и стаята си останали същи.)

Колкото по-богат е вътрешно един поет, колкото по-сложно и деликатно е онова, което има да каже, толкова по-трудно ще му бъде да намери външна форма на своята творба. В такъв случай ще му бъде необходим свободен стих, необременен от никакви прегради по пътя на свободно бликналите асоциации. Но ако поетът съумее да овладее традиционните четиристишия до съвършенство, ако си служи с тях така, както виртуозът със своя инструмент, той ще може да изрази и най-остроумните гънки на своята поетическа мисловност. Нека си припомним например стиха на Валери Петров.

Ето защо многообразието на поетическата изява, така характерно за последните години от нашето развитие, свидетелствува за една реабилитация на поетическото „аз“ и за преодоляване на различните условности по пътя на поетическото творчество. Оттам и по-голямата търпимост на различните поети с различна духовна структура един към друг и към чуждото творческо своеобразие.

Пътят на значителните ни лирици несъмнено беше труден, защото тъкмо ярката творческа индивидуалност най-болезнено чувствува догмата, в която трябва да смести своя творчески полет. Нужно ли е да припомням например за разликата между „Велики дни“ и „По пътищата ти вървях“ на Никола Фурнаджиев?

В този ред на мисли искам да се спра тъкмо на Н. Фурнаджиев. Според традиционните схеми за модерност и новаторство той трябва да бъде съвършено чужд на нашата съвременност и на каквото и да било новаторство. Той умря твърде възрастен, следователно „пленник на ранната си романтична младост". Той е емоционален — следователно чужд на съвременния интелектуализъм. Той пишеше просто и ясно — следователно липсва модната мъглявина. Той не бяга от образността, не дири крещящата яркост на изненадата, на дисонансите.

И все пак това беше един от най-съвременните наши поети, от най-интересните новатори в поезията ни. Той започна тъкмо като ярък новатор със стиховете си за Септемврийското въстание, но успя да насити тези стихове с такава българска образност, с такава българска чувствителност, че те завинаги запазиха място в народното съзнание.

За възрастните поети, започвали като новатори, винаги съществува опасност да не изпаднат в повторение, да не станат епигони на себе си. Това особено важи за тези, които са се срещнали с успеха. Най-упорит е шаблонът на успеха.

Фурнаджиев не само че не се е повтарял в дългото си творчество, но не се е стремял изкуствено да го дели на периоди, за да дири преднамерено своя собствена новота. Той просто е следвал живота и новотата непринудено и естествено се е раждала. Душата му никога не е гъмжала от изваяни преживявания и готови мисли, а е била жадно разтворена за ветровете на епохата. И затова у него романтичните пориви, непресъхващото любопитство, свежата чувствителност — огнища на истинското новаторство — не са загасвали.

В последните стихове на поета, очистени от всяка излишна детайлировка, доведени до графична релефност, заедно с духа на нашата съвременност се чувствува една оригинална новота, която е по-свежа от търсената оригиналност на мнозина млади поети. Поетическият израз е обикновен, но точен, думите са познати, но очистени от патината на дългото им употребление. В поетическите форми се откроява не само естественият поток на мислите, но и звучното дихание на чувствата. Тук царува една тревожна простота, зад която се усеща дълбок умисъл.

Дори в стихосбирката на Фурнаджиев „Най-трудното", която е опит за поетическа равносметка в цялостния му творчески път, ясно се откроява онзи обществен идеал, който е бил живият устрем към бъдещето в тази винаги съвременна поезия. Да запазиш любопитството и надеждата след редица разочарования, ето една от тайните на постоянно обновляващата се новота.

Като четем „Най-трудното" на Фурнаджиев, още един път разбираме, че истинската възраст на поета се измерва със свежестта на неговите вълнения и с онова количество бъдеще, което е способен да носи със себе си.

Той във всичко приема участие
той отново се тука възражда,
и сте тук вие младост и щастие,
в мен си ти, незатихваща жажда. . .

Чувството за новота у поетите от различните поколения се изразява различно, въпреки че това трябва да се приема условно. Зависи от много обстоятелства: как е живял и живее поетът, каква е способността му да чувствува и

разбира съвременността, с една дума, каква е неговата творческа индивидуалност.

Александър Геров е от средното поколение наши поети, но и той е един от най-интересните новатори в поезията ни. Той също не дири необичайни ефекти, преднамерен интелектуализъм, обмислена неяснота. У него най-интересното е, че при подчертана обикновеност неочаквано се явява някакъв необикновен детайл, който изпълва творбата с очарование. Този детайл прилича на златна рибка в обикновена нашенска река. За това несъмнено се изисква смелост, но смелостта е красива само когато придружава таланта.

Но на друго искам да обърна внимание при този интересен поет: той се осмелява да третира „остарелите" проблеми за живота, любовта и смъртта, да ги изпълва със съвременност и да кара традиционните четиристишия да трепгят от напрежението на нашата епоха. Ето например как възпява поетът смъртта, неприятна гостенка на поезията, която винаги творците са посрещали с неприязън.

Ще стане всичко толкова вълшебно,
че дойде ли ни време да умрем,
така ще бъдем ний опиянени,
че няма този миг да разберем.

„Живот"

Това е една нова смърт,твърде различна от досегашните й превъплъщения, сгрята от устрема на нашите дни и от вярата в нашето бъдеще. Някога Лев Толстой с възторг говореше за това, как руските войници умеят да умират просто и естествено като цветята и дърветата. При нашия поет лиричният герой умира просто и естествено като цветята, но това става в неговия неизменен устрем към бъдещето. По този начин се превъзмогва индивидуалното страдание и се идва до ново сливане с природата, одухотворено от колективния идеал.

Нямам възможност да се спирам на всички новаторски търсения в нашата съвременна поезия. Ще ги срещнем както при по-възрастните поети, така и сред най-младите творци — от Елисавета Багряна и Младен Исаев до Любомир Левчев, поет със своеобразен поетичен акцент, който, без да деформира гласа му, го прави изведнъж необикновен и дързък.

Най-сполучливите творби на тези поети са извън схемите за модерна сетивност, извън лесните и повърхностни модни влияния. Истинското новаторство може да бъде постигнато само от поет с ярко изразена творческа индивидуалност. Но необходимо е още нещо: преодоляване на индивидуалността и сливането на поета с колектива, с ритъма на нашия живот.

Най-характерното за поезията ни през последните години е, че люшкането между традиция и новаторство започна да се успокоява, че тя все по-уверено започва да намира своя път, който преминава между гръмливите слова от култовските дни и претенциозния многообразен шаблон на модернизма. И в резултат се дойде до нещо твърде важно, в което се крие значителна част от истината на този въпрос: поетите започнаха да търсят себе си, своята неподправена същност, свободно да разкриват възможностите на творческата си индивидуалност, на поетическото си „аз".

Това доведе най-напред до по-голяма поетическа искреност, до по-голяма творческа свобода. И ето че се разкри като естествено следствие жанровото разнообразие, тематичното богатство, многоликостта на стиловите и изразни

средства. Наред с епичните или лирико-епичните творби като „Лиляна“ на Блага Димитрова се появиха цяла редица стихосбирки с интимна тематика, лиричен отглас на най-нежните вълнения в душата на съвременника; наред със звънкия традиционен стих на Николай Стайков прозвуча свободният, необременен с никакви условности стих на Л. Левчев; наред с меката лиричност на Мл. Исаев и Иван Пейчев — поетичната интелектуалност на Веселин Ханчев, Александър Муратов и т. н.

Истинският новатор не се вкаменява като Лотовата жена, когато гледа към миналото, нито се отърсва от настоящето, за да прелитне направо към бъдещето. Една поезия, която обича и се доверява на живота, на обикновения човек, която разкрива неговото обаяние и красота, най-често съумява да бъде новаторска и заедно с това дълбоко оптимистична. Същността на поета, неговата новота и оригиналност не се крият в онова, с което той се отличава от другите, а в онова, което в глъбините на душата го сродява с хората от неговото време. Този, който съумява да улови най-добре духа на нашето социалистическо време, винаги ще принадлежи и на бъдещето.

И затова, когато се говори за проблема на традицията и новаторството в нашата поезия, аз го разбирам по-широко — неделимо от народностния характер на литературата ни и от нашите социалистически идеали.

•

Като говорим за творческата индивидуалност на поета, в никакъв случай не я откъсваме от съвременността, от живота на народа. Творческият облик на поета не се изковава с онова, което го различава от другите, а с онова, което го сближава с неговите съвременници. Докато оригиналничене обикновено се ражда от индивидуалистичния стремеж към противопоставяне поетовата личност на другите, истинското новаторство се явява при сливането на поета с колектива. Поетът е свободен да се влее в делото си и чрез делото — в народа.

Богатството и многостранността на нашия живот, все по-широкото разрастване на творческото начало в този живот, всепроникващата творческа атмосфера не могат да не изпълват гърдите на най-добрите ни поети. Богатството на живота и идейно-емоционалното богатство на личността по такъв начин се сливат. Поетът, истинският творец, не е в състояние да изолира, дори ако се стреми към това, своята творческа индивидуалност от буйния ритъм на действителността. И това е тъкмо най-характерното за последните години от нашето историческо развитие.

Схемите, догмите, шаблонът са един естествен скафандър, който е сигурна преграда между поета и живота на хората. Затова, когато в миналото поетите говореха от името на колектива, в тяхното „ние“ често се изгубваше онова поетическо „аз“, без което е невъзможна искрена поезия.

Сега вече, щом като поетът говори от свое име, в гласа на неговия лиричен герой се чуват гласовете на безброй много строители и творци на социалистическото ни бъдеще. А щом като поетът говори от името на колектива, прозвучи ли познатото „ние“, в него не се губи и не изчезва поетическото „аз“. Ето защо, когато например Ан. Стоянов в своето „Интимно епическо отстъпление“ разказва как бащата през Септемврийското въстание е пролял кръвта си за народа и ни кара да почувствуваме, че една капка е пролята за него, за поета, и че това е кръвта именно на един баща, доземаме тре-

пета на искреното вълнение. Сполучливите стихове на Петър Караангов са характерни с добре изработени детайли, свързани с неочаквани асоциации, които изплитат интимния дъх на творбата. Но колко трагично-мъжествена става тази интимност в последната строфа на неговата „Беласица", където ненадейно се откроява народноисторическото обобщение :

Беласица — мое наследство страшно,
което на децата си ще оставя. . .

В този смисъл днес границата между интимната лирика и гражданската поезия не е така непреодолима. Сега вече поетическата декларация все повече се претапя в интимните вълнения на поета — тя се превръща в преживяване. И затова, когато незагубилата своята свежа впечатлителност Ел. Багряна наред с прекрасните Боянски и Бразилски цикли пее и за строителството в Кремиковци, чувствуват се онези интимни тонове, които бликат от искреността.

Когато твърде импулсивният Божидар Божилов възпява народния вожд Фидел Кастро или „връщането" на Камило, убития кубински герой, ние вярваме, че това не е дирена оригиналност в позната тема, нито само впечатления от едно пътуване, а искрените вълнения на поета, изправен пред житейския подвиг. И понятието „съвременност", така неопределено, изведнъж добива просторни размери, достига чак до Куба и въпреки това става по-конкретно и осезаемо.

През многообразието на поетическите хрумвания на Ламар, ако надникнем в тяхното единство, ще почувствуваме, че неговото поетическо „Поколение" е свързано с миналото и бъдещето, че съвременността, нашата съвременност не е ограничена и по време и все пак е исторически конкретна. Поетът винаги се е стремил да бъде искрен и тази искреност често е избликвала оттатък декларацията и оттатък диреното оригиналничене.

Ето как идейността в лирическото произведение се превръща в жива човешка изповед. Ето как идейността, преминала през преживяването, слива партийността в поезията с нашия социалистически хуманизъм. Понятието съвременност се разширява и същевременно става по-конкретно.

Както е известно, в миналото такава тематика като героизма на комуниста често биваше окупирана от шаблонната фразеология на един приповдигнат и гръмлив патос. След това пък някои поети решиха да избягват изобщо тематиката за героизма, обявиха я за остаряла или пък се помъчиха чрез приземляването на така наречения обикновен човек да убият неговата героичност.

Днес наново се възражда тематиката за героичния подвиг, и то сред младите поети, които не се плашат, че ще бъдат обвинени в демодираност, но и които успешно преодоляват тържествената патетика на евтино възторжената съзерцателност. По този начин темата на героизма се превръща в лирически тонус на нашето съвремие.

За подвига на героите от съпротивата е писано твърде много. От партизанските песни на Веселин Андреев през поемата за Вела на Дора Габе до наши дни много поети си казаха думата за тези, с помощта на които дойде свободата. И все пак колко хубави стихове написаха именно младите поети, наши съвременници. И новото в тяхната поезия е, че разглеждаха подвига на героите като интимно преживяване на съвременници с оглед духовната атмосфера на нашия живот.

Те лежат под разцъфналите храсти.
Преклони се на тях,
преклони!
Всеки гроб там е родното място
на един от сегашните дни. . .

пее Евтим Евтимов. С такъв дух е проникната книгата на Иван Динков „Епопея на незабравимите“, поемата на Никола Инджов „Камен болшевика“, поемите на Христо Фотев, Георги Струмски, Стефан Поптонев, Николай Христозов, стиховете на Дамян Дамянов, Михаил Берберов, Христо Черняев и др.

Каквито и слабости да имат тези стихове, основното в тях е, че лъжеромантиката и кухият патос са прогонени от изповедния тон, поетическата искреност и дълбоката вяра в човека комунист. Свежест, чистота и простота, това са най-хубавите белези както на поезията, така и на характера.

Стремежът за възпяване на героизма от миналото в нова хуманистична и гражданска светлина е характерен не само за младите поети, но и за някои от онези, които сами са имали щастието да участвуват в съпротивителните борби. Да припомняме ли например за творбите на поет като Людмил Стоянов или за стихосбирката на Мл. Исаев „Щедрост“, където се срещат стихове като тези:

Какво, нима за мен е вече късно
за подвизи, дела и стихове?
Не ме напущай, живо вдъхновение,
на мойто време скъпа дан дължа!
Изстрадани, пречистени творения,
без празни думи, клетви и лъжа. . .

По този начин най-добре и цялостно се осъществява връзката между миналото и настоящето, взаимното проникване на две така близки по същност епохи.

В миналото в един от броевете на в. „Пулс“ редакторите бяха имали интересната идея да публикуват критически анализи на някои от най-хубавите стихотворения на изтъкнати поети от различни поколения. Повечето от тези стихотворения бяха посветени на родината. Когато различни поети пишат на една и съща тема, най-леко могат да се разкрият особеностите на тяхното виждане, на тяхното отношение към действителността.

За родината трудно може да се каже нещо ново, след като толкова големи поети са писали за нея. За родината през дните на култа малко се пишеше, понеже темата будеше подозрения за връзки с миналото. За родината авангардистите, привърженици на съвременната сетивност, също не обичат да пишат, понеже вярват, че патриотизмът си е отживял своето време, че това е стара, демодирана тематика. И най-после темата за родината, както темата за майката, трудно понася неискреността. Фалшивият тон веднага ще зазвучи като декларация, като претенциозно интимничене или като сантиментално размекване. Тук никога не можем да се маскираме с искреност.

И все пак поетите ни са писали за родината. И това, което е радостно, младите поети продължават да пишат за родината. И успяват да кажат нещо ново, по нов начин, да разкрият своето творческо своеобразие и заедно с това неувяхващия патриотизъм на нашия съвременник.

Не бих желал да припомням такива хубави творби за родината като стихотворенията на Христо Радевски, Ат. Далчев, Н. Фурнаджиев, Георги Джагаров и др. Колко различни са те едно от друго, но и колко общо има между тях. Ето го трагичното и дълбоко възклицание на Далчев:

И българин съм не заради твойта слава
и твойте подвизи и твойта бранна сила,
а заради туй, че съм безсилен да забравя,
за ослепелите бойци на Самуила. . .

В темата за родината непосредствено се срещат традицията и новаторството, миналото и настоящето, вярата в бъдещето и творческото своеобразие на поетите. И духът на нашата съвременност. Именно това е, което кара толкова различни поети отново да пеят за родината. И това е, което сближава толкова различни творби на толкова различни поети, от Фурнаджиев, който си спомня за своите грешки и чува сърцето на родината как бие в неговата гръд, до Благой Димитров, който открива, че:

Нас светът по огъня откри ни,
зарад пламъците ни обичат нас! . . .

или пък този външно така спокоен, а вътрешно така искрено размирен Първан Стефанов, който е подирил облика на родината пак в трагичната епоха на Самуила, в песента на един Самуилов войник.

Поезията е най-непосредствената изява на характера, а както знаем, характерите са разнообразни. И затова поетите са разнообразни. Поезията е най-чувствителна към промените на живота и най-бързо им откликва. Тъкмо в общото, което сближава поетите, ние ще открием не само промените в живота, но и неговото настъпателно движение към осъществяването на социалистическите идеали.

Никога на пръв поглед не бихме повярвали, че съществува нещо общо между двама така различни поети като Слав Хр. Караславов и Стефан Цанев. И все пак в отделни стихове ще открием нещо общо между тях, защото са поети на една и съща действителност. Ето например как хубаво го е казал Сл. Хр. Караславов:

Хей, дълбайте пръстта в сърцата ни.
И засявайте доброто в тях.

Неговата малко груба, но непосредствена искреност се е изляла в тези вълнуващи, просмукани с хуманизъм български стихове.

А. Ст. Цанев, въпреки морализаторския си тон, се е добрал до правдив, и то „класически“ български образ:

Всеки трябва да вярва
в своите думи,
във всеки свой жест —
както селянинът вярва в семената,
които засява. . .

Този сеяч не е прочутият сеяч на Иван Вазов, а днешен български селянин, наш съвременник: по-скоро в моралното обобщение, отколкото в механичния акт на засяването.

Съществено в настоящия етап от развитието на поезията ни е тъкмо преодоляването на догмите от всякакъв вид, възвръщането на творческата непосредственост при общуването на поета със съвременността.

Оттам и тази свобода в творческите търсения, стремежът на поетите да се приближат още по-плътно до живия живот. Оттам и непосредствената възможност за пряко възвръщане към поетическото творчество на такъв значителен поет като Далчев. Оттам и новото появяване на поетическия хоризонт на белетриста Богомил Райнов с цикъл стихове, някои от които, като „Бялата скамейка“ или „На осем години“, са сред хубавите постижения на поетическата продукция през последните години.Оттам и възможността на възрастни поети, като Л. Стоянов, Хр. Радевски, Димитър Пантелеев, Дора Габе, Мария Грубешлиева и др., да не стават епигони на себе си, а винаги да се обновяват.

Обикновено в поетическите дебюти отчетливо може да се доземе пулсът на поезията. Колко много и различни поетически дебюти бяха отбелязани през последните години. Сред тях се открояват Ваня Петкова със своята свежа, макар често твърде груба и невинаги искрена импулсивност, Николай Кънчев с един мъглив, но понякога оригинален интелектуализъм, Неделчо Йорданов, Иван Цанев, Георги Константинов, Петко Братинов и др.

Днес нашите поети имат възможност свободно и от все сърце да пеят със свой собствен, развълнуван или спокоен, приповдигнато патетичен или интимно-лиричен глас. Всички добри поети, които правдиво изразяват духа на своето време, се различават помежду си. Но и взаимно допълват. Диалектиката на това взаимно допълване е особено важна при разкриване цялостния облик на съвременната ни поезия.

•

И като говори за положителното и отрицателното начало в съвременната лирика, ние в същност стесняваме проблема. В литературата може и трябва да се говори за по-широкия, основния въпрос — за оптимизма и песимизма, свързани с вярата в човека, със съвременността и с бъдещето. И този въпрос несъмнено е твърде обширен и многостранен, но той е един от интересните в съвременната ни поезия.

Както е известно, грешките, тъмните петна в характера на съвременника ни и на нашия живот често идат от миналото, от забавянето на промените в съзнанието след промените в обществения живот. От друга страна, красивото в образа на нашия съвременник е свързано с обществения идеал. Проблемът за организиращата роля на идеала при формиране на характера на съвременника е сред най-важните за нашата литература. Всички наши най-добри хора, които са носители на нравствения патос на живота ни, с делата, с вярата си са устремени към бъдещето.Въпросът за положителното начало в живота и в литературата е невъзможно да бъде разгледан цялостно, без да се имат пред вид обществените идеали, превърнали се през наши дни в конкретна реалност.

Романтиката, съставна част на социалистическия реализъм, е невъзможна без вярата в бъдещето, без организиращата и вдъхновяващата роля на социалистическите идеали. Ето защо въпросите както за положителното начало в поезията ни, така и за положителния герой, за патоса в литературата се на-

мират в пряка връзка с романтиката като съставна и необходима част на метода на социалистическия реализъм.

В този смисъл трябва да подчертаем, колкото и странно да изглежда на пръв поглед, че в миналото се говореше много за бъдещето, но тъкмо то, както и романтичната страна на социалистическия реализъм често биваха пренебрегвани. Тогава социалистическите идеали се заменяха с конкретни цели и задачи. Никога пряката близка задача не е в състояние да замени вдъхновяващата роля на идеала. Това е едната страна на въпроса. А другата страна е, че догмите сами по себе си са свързани с приземленост, с недаване възможност за размах на въображението, с безкрилост и описателност. На догматичните творци по начало липсва както устремът към бъдещето, така и романтиката. В такива случаи като заместители обикновено се използуват лакировката и безконфликтността. Но тъкмо безкрилата им описателност, пъпленето по повърхността на фактите и събитията лишаваха творбите от онова творческо обобщение, което се ражда с перспективата.

Ето защо, когато се говори за оптимизма в творбите на социалистическия реализъм, този проблем не трябва да се откъсва от социалистическия хуманизъм.

При нашите критически реалисти опитимизмът на творбите им изхождаше от критическото начало, залегнало в тях. Ако вземем една идилия на Петко Тодоров с нейната кротка печал и пееща поетичност, веднага ще почувствуваме, въпреки липсата на каквато и да била критика на действителността, дълбокия песимизъм, който лъха от нея. И обратно — ако вземем който и да било от хубавите разкази на Елин Пелин, ще видим, че неговите бунтари са и мечтатели, че въпреки дълбоката критика на съвременния живот това са радостни оптимистични творби. Те всички са устремени към онази неясна смътна действителност, онова смътно бъдеще, което ги изпълва с поезия и красота. Писатели, които не обичат една действителност, бягат от нея или в миналото, както беше случаят с П. Тодоров, или се стремят към бъдещето, какъвто е случаят с Елин Пелин.

Днес бъдещето не е нито неясно, нито смътно, нито пък откъснато от нашия съвременен живот. То е логическо продължение на този живот. И затова героите на литературата ни живеят не само в настоящето, но и в бъдещето. Нашата романтика, както мечтите, ни е ясна, жизнена. Ето защо типизацията на положителния герой е свързана едновременно с настоящето и с бъдещето. Лиричният герой на съвременните поети не е откъснат от живота и затова мечтите му са продължение на този живот. Критическото начало в нашата поезия съществува, но то не е отчаяние. Колко критика на някои нередности в живота ни имаше например в поемата на В. Петров „В меката есен". И все пак това е радостна творба, лирична песен за бодростта на нашия съвременник, за неговата морална чистота и вътрешен трепет. Тук най-важното е обобщението.

Бих желал да се спра с няколко думи на друг момент: песимизмът, безверието и дехуманизацията в литературата ни най-често са проникнали посредством различните буржоазни модернистични школи и влияния. По начало се предполага, че всяко новаторство е младост, но когато то е формалистично и идва от една залязваща обществено-икономическа формация, често се превръща в старост. А духовната старост е чиста еманация на песимизма.

Най-изразеното модернистично течение в миналото на нашата литература — символизмът — между другото донесе, от една страна, псевдомесиан-

ските повеи на свръхиндивидуализма, превърнал се в стилизиран шовинизъм и, от друга — на безволието, безверието, дошли от Шопенхауер и Киркегоор — „тая знаяща печал на зрелостта за смърт“, която звучи толкова неестествено в литературата на един млад и жизнен народ.

Днешната упадъчна буржоазна литература е изпълнена още повече с песимизъм и безверие, добили пошли очертания и изтласкали поетичната същност на спомена, за да я заменят с естетическата абсурдност на абстракцията. И заедно с това печалният поетичен дух на Кафка, който витае над западноевропейското съзнание като подмолна тревога в тези дни на ясни формули и математически истини.

Няма да разглеждам пълно и цялостно известния факт за безверието и песимизма на значителна част от модернистичните школи в съвременната западна литература. Той прониква от време на време и у нас посредством творбите на някои млади автори. Да се спрем бегло например на „известното“ вече стихотворение за катедралата от един талантлив млад поет — Ст. Цанев. По същество то е песимистично. В това стихотворение се разказва как бащата — строител — убива сина си — архитект, защото построил по-хубава катедрала от него. Тук не само че се проповядва изкопаване пропаст между поколенията, нещо което е неправилно, защото в литературата няма млади и стари, а има само талантливи и бездарни. Талантливите са винаги млади, а бездарните са винаги стари. Но тук се проповядва откъсване от традицията и се посочва завистта между творците като основен стимул за развитие. Това не е вярно. Катедралите не изникват от един път както в приказките, а се творят от тухлите и примерите, които бащите са дали. Бащите никога не умират. Пътят на възход в изкуството се осъществява не посредством убийства, а посредством творческо подпомагане и преодоляване вековния опит от миналото. В това стихотворение липсва вярата в човека, и то в човека-творец.

Черногледството може да бъде привнесено и под розовия цвят на безконфликтността и под младежката маска на новаторството. Еднакво песимистични могат да бъдат розовогледият безконфликтен схематик и дръзкият новатор, който безуспешно се мъчи да гримира старчески бръчки на младото си чело.

В този ред на мисли трябва да подчертая, че и стремежът за борба с патоса в литературата ни, заостреният интерес към пресилената обикновеност, кокетирането с тъй наречените обикновени човешки слабости, иронизирането на героизма е проява в една или друга степен на своеобразно черногледство. Безкрилото описателство също може да носи понякога повече черногледство, отколкото една изострена сатира. Казахме, че нашият положителен герой принадлежи както на миналото, така и на бъдещето. Волята за подвиг и героичната мечта преобръщат обикновения наш съвременник в необикновен. И го правят така различен от досега познатия положителен герой. Романтиката го предпазва както от битовизма, така и от приземляване. Ако романтиката се откъсне от реалистичните си корени, тя ще се превърне в сладникавост, но нейната целенасоченост изразително може да сгъстява жизнената правда.

Накрая бих желал да се спра на още един въпрос. Известно е, че непознаването на живота най-често ражда черногледство и неспособност да се проникне в истинската жизненост на нашия съвременник. Но понякога и тези, които са сред самия живот, които имат възможност да се сблъскат с редица

нередности, пишат песимистични творби. Аз мисля, че това се дължи преди всичко на неспособността да се премине от отделния факт към обобщението. Нали това е една от формите на описателството и натурализма. За социалистическия реализъм еднакво вредни са както липсата на жизнени факти, така и претрупаността с факти и невъзможността за тяхното обобщение.

Благодарение на такива субективни и обективни причини понякога се явява необосновано черногледство в творбите на автори, които в никакъв случай не могат да се обвинят в непознаване на действителността, нито пък във враждебност към нея.

Не е нужно да се повтаря, че нередности съществуват в живота ни и че социалистическият реализъм предполага тяхното правдиво и честно изобразяване. Но те не са съществени за нашата съвременност. Сенките, колкото и сгъстени да са, служат за очертаване на устремното, светлото в нашия живот. Старата максима, дошла още от Ювенал, че има право да критикува само този, който обича, важи и днес. При нашите поети Ал. Геров и В. Ханчев се чувствува, че дори характерната за тях умна ирония сякаш се е родила, за да прикрие нежността.

Ще завърша с това, с което започнах. Когато се говори за утвърждаващото и критическото начало в поезията ни, не трябва да се изпуща пред вид перспективата, бъдещето, свързано с настоящето, както и романтичната същност, заложена в нашия метод. Вярва в бъдещето този, който вярва в действителността, в съвремието. Този, който не вярва в това съвремие, той или го отрича, или пък отправя взори към миналото, към спомените, към тяхната песимистична романтика. Този, който не вижда бъдеще пред себе си, затъва в насладата на настоящия миг подобно на онази мишка, уловена в капана, за която говори в дневника си Жид и на която не ѝ остава нищо друго освен да изяде примамката. Всеки индивидуализъм, дори и в най-бляскавите си прояви днес лъха на песимизъм. Докато един от изворите на оптимизъм са нашите трудови колективи, техните общи задачи, стремежи, вяра. Оптимизмът се слива с хуманизма. А хуманизмът е неразделен от нашия колективизъм.

•

Основното в традициите на революционната поезия винаги е било нейната неизменна и дълбока близост с народа. Нейната способност да превръща революционните идеи в човешки вълнения. При най-добрите революционни поети думите не само значат, не само звучат, не само се явяват в неочаквани съотношения, но са изпълнени с патоса на една човешка съдба. Нека не забравяме, че нашите големи революционни поети са били и революционери в своя жизнен път.

Обикновено, когато се говори за революционните борби и героизма, те се отделят от дните на строителството. Това исторически е вярно. Но по същество строителството на социализма не е само обикновен градивен труд. В неговия устрем звучат както радостните тонове на спечелената революция, така и вярата в едно по-хубаво бъдеще. Строителството на социализма е продължение на нашите революционни борби. Общото между тях са не само целите и задачите, онези светли идеали, в името на които падаха толкова борци, но и техният патос, техният героизъм. Съществува дълбока връзка

между творческото и героическото начало в нашия живот. В тяхната психологическа и социологическа структура се крие вътрешно единство.

У нас трудът е въпрос на дълг и чест, но и израз на нещо по-дълбоко — на съкровената същност на личността. Чрез труда личността влиза в пряк досег с колектива и общността. И тъкмо колективните задачи, стъпала по пътя към нашия идеал, окрилят труда ни и го превръщат от обикновена човешка дейност във вдъхновено творчество.

Когато влагаш цялата си същност в това, което работиш, когато твоята мисъл непрекъснато бди, когато гориш във всяко движение, тогава ти твориш. Такъв труд е свързан с търсене, с новаторство, с тръгване по нови пътища, където можем да се срещнем с непредвидени стръмнини. Той е изпълнен с безпокойство и вълнение.

Този е естественият път за сливане на поезията с най-хубавото в нашия живот. И затова поетите на социалистическите строежи са революционни поети. Пеню Пенев е продължител на делото на Вапцаров. В неговите стихове се чуствуват вълненията на активния участник в живота, а не на един повърхностен, макар и възторжен наблюдател.

Когато говорим за съвременните търсения на нашите поети, за образа на съвременника, за социалистическия хуманизъм в лириката, ние винаги се връщаме към творческото и героическото начало в живота ни, от които извират нашите социалистически идеали. Тук се осъществяват днес истинските революционни традиции на нашата поезия. И това е характерно не само за най-младите ни поети, които навлязоха в литературата с ракетна тематика, но и за онова поколение поети, което навлезе в литературата с тематика от Септемврийското антифашистко въстание. И за много поети между тия поколения.

Ето например две строфи на Ал. Геров, изградени в една тревожна простота, зад която се чувствува голямото обобщение:

Не виждам смисъл във това
да се затвориш във семейството,
да имаш работа добра
и да се препитаваш лесно. . .

Не! Има смисъл само в нашите
отрудени от труд лица,
в дръзновените и страшните —
в горящите до смърт сърца.

Това е образът на нашия истински съвременник. Тук няма нито помен от онези външни белези на съвременността, с които обичат да си служат модернистите, свързани с техничност, бързина, грохот на мотори. Поетът е надникнал по-дълбоко в истинската същност на съвременния човек, където се таят изворите на неговата духовност, на неговия социалистически хуманизъм.

Поетът, който така дълбоко разкри трагедията, избухнала от срещата на малката човешка любов с великото безмълвие на всемира в ярката строфа „И върти се, върти се, върти се в безкрая като прах от разбити сърца. . .“ — същият Геров с неговата наивна, но така поетична простота, която неочаквано се преплита с дълбока мисъл, говори най-точно за героизма и себежертвата в творчеството:

И като тях за щастие на хората
аз искам себе си да подаря
и както въглищата във заводите,
и както тока в електропроводите
във светлина и труд да изгоря.

На пръв поглед стиховете за Кремиковци на Левчев например или на Д. Дамянов, или на цялата група кремиковски поети не се извисяват на същата емоционална висота, както стиховете на нашите поети за Димитровград или за началото на бригадирското строителство. Но тъкмо по пътя на многообразието, различния ъгъл на виждане, осмисления подтекст се идва и ще се дойде до една нова и по-силна поезия, достойна за поезията на строителното творчество.

В стиховете на строителна тематика на поети, като Вл. Голев, Станка Пенчева, Д. Дамянов, А. Германов и толкова други, се получава не приземляване на нашите социалистически идеали при срещата им с обикновения човек, а издигането на този обикновен човек до нашите социалистически идеали.

Сливането на героизма с ежедневието, отпадането на пъстрите исторически доспехи от фигурите на героите усложнява задачите на нашите поети. Защото трябва остро око, за да се проникне зад обвивката на тази навична обикновеност и да се зърнат изворите на вътрешното богатство. Поетическото овладяване на съвременната тема в същност е разкриване вътрешната необикновеност на обикновения човек — наш съвременник.

•

Характерно явление в съвременната ни поезия е не само обогатяването на тематиката, на изразните средства, но и обогатяването на моралните проблеми и търсения. Тези поети, които най-цялостно и дълбоко посрещнаха събитията около култа на личността, които вътрешно изживяха трагедията на вярата, съмнението и новата вяра, които трябваше болезнено да се освободят от един твърде дълъг ентусиазъм, точно те достигнаха най-интересните резултати в търсенията си и обогатиха своето творчество.

Нека се спрем например на творчеството на Г. Джагаров. Това е поет от средното поколение. Той е участник в антифашистката борба, бивш политзатворник, който навлезе в литературата ни с една оригинална книга за преживяванията на революционера във фашисткия затвор. Тук властвува образът на героя, който предпочита „да падне по очи, вместо да падне на колене".

Но когато излезе от атмосферата на първата си книга, от света на килиите и на онези, които предпочитат да падат по очи вместо на колене, Джагаров трябваше да се сблъска с големите събития около Двадесетия конгрес. Тези събития най-тежко бяха изживени тъкмо от хората, които най-дълбоко са вярвали и най-честно са се борили.

И този пламенен човек беше принуден да изживее трагедията на разочарованието. За истинския ентусиазист всяко разочарование е прилично на малка смърт. Той е принуден да убие нещо в себе си, да се раздели с нещо скъпо, да стане по-трезвен, но и по-печален. И по-бдителен.

Ето че идва съмнението. Пред поета се откриваха няколко възможности: най-напред той можеше да се помъчи да заобиколи това съмнение, да го забрави и да запее отново с още по-силен, макар и фалшив глас. Поетът можеше

да се заключи отново в килията на Сливенския затвор и да продължи да пее за решетките, вързаните ръце, младежката жажда за свобода. Поетът можеше да замлъкне, макар и в творческо будно мълчание.

Но нищо подобно не стори Джагаров. Нищо не е по-чуждо за него от образа на уморен бунтовник. Доблестта на смелото съмнение не уби младежката вяра, но обогати вътрешната същност на лириката му. Мъжките му ръце са разкървавени, понеже с тях поетът е задушил някои стари заблуждения, но често до новите истини се стига с окървавени длани.

По този начин основното в творчеството на поета става борческата вяра на младостта му и острият поглед към съвременността. Сега вече поетът е по-бдителен за нравствената чистота и хуманизма на съвременника. Този, който се е борил и особено който е страдал за една идея, има най-голямото морално право и задължение, когато тази идея победи, да бди за нейната чистота. И това задължение не е само обществено, но и лично. Пред собствената съвест. Този, който е гледал през решетки свободата, е най-много длъжен да бди над нея. Та нали тъкмо в името на свободата е падал по очи, а не на колене.

Да,
каквото и да се случи,
ти едно запомни от мене:
ние трябва да се научим
да не падаме на колене.
Да не падаме нито в боя,
нито в похода,
нито в покоя,
да не падаме пред подлеците
на неважни и важни служби.

Джагаров е сред онези наши поети, които призовават най-много миналото и бъдещето към настоящето. Той не е вече поет на мига, на пулсиращия миг, както беше в първата си стихосбирка. Сега настоящето за него не е само настояще, но винаги минало и бъдеще. Те са слети. Оттук и това сливане на интимната с гражданската лирика, този граждански патос, който изпълва и най-нежните вълнения на поета с обществено звучене.

Ето колко сложно и интересно стана това творчество, когато вярата трябваше да мине през съмнението. В неговия център стоят морално чистите хора. Тях поетът дарява с най-нежните тонове, каквито е способна да издава неговата мъжествена лира. И обратно — гневът му е отправен срещу превъплъщенията на догматизма, за който дори и самата поезия изглежда идеализъм, срещу превъплъщенията на страха и компромиса, зад който се усеща дъхът на слабост или хитрост.

•

Димитър Методиев винаги се е стремил в своето творчество да слива така наречените обществена и интимна лирика. При него те не са разделени. Най-интимните трепети на любовта, на детския спомен, на мечтата веднага зазвучават с мъжествените тонове на голямата борба, която изпълва атмосферата на епохата. От друга страна, поетът умее да улавя напрежението на тази атмосфера и да го превърне в лирични трепети, в изповедни монолози.

И затова в сполучливите му работи на обществена тематика не се прокрадват тъмните очертания на схемата, нито пък изповедните му стихове звучат самоцелно. Това е един от изявените наши поети-комунисти, поети-граждани.

Като при всеки истински поет съвременността у Методиев не е заключена в някаква рамка, изплетена от „съвременна сетивност". Той не се плаши от спомените и мечтите. Ако се проследи цялото негово творчество, ще се види, че то е изпълнено с един голям спомен — за партизанската младост на поета. Лъчите на този спомен ще стоплят съкровените му стихове. Те ще му възвръщат младостта, чистотата на порívите, свежестта на мечтите. Поезията е младост. Творческата същност на Методиев е свързана завинаги с пролетното утро на неговата борческа младост.

Обърнете внимание: той мечтае с погледа на юношата, който е любил Деница. На зрели години той се среща с нередностите в живота с младежкия гняв на партизанина, тръгнал да мре за своите идеали.

Но това не значи, че поетът е пленник на своята младост, че не умее да чувствува непосредствено конкретния момент на ежедневието. Напротив — романтиката на младостта изпълва творческата зрелост на поета и не му позволява да се превърне в някакъв „интелектуален модерен поет", просмукан със сетивност и абстракции. Методиев е емоционален и не се плаши да изяви непосредствено и искрено своите вълнения. Той чувствува, че вълненията никога не остаряват и че никакви школи не могат да ги изтръгнат от поезията и изобщо от литературата. Още повече, когато личните вълнения на поета са в съзвучие с вълненията на народа.

И тъкмо затова творбата му е изпълнена със съвременност. Тази съвременност не е само в интересната образност, нито само в космическите асоциации, а преди всичко — в големите проблеми на нашия живот. С гражданска смелост и поетична откровеност поетът не се плаши да говори за най-тежките проблеми от близкото минало, така силно свързани с нашето социалистическо и комунистическо бъдеще.

Ето защо, ако се търси художественият център в книгата „За времето и за себе си", това са несъмнено трите драматични поеми „Песен за проверката", „Песен за нашата вяра", „Песен за комунизма". Тук поетът е разкрил въпросите, които са го вълнували, които са вълнували цялото наше съвремие. Но той е успял да улови интимното в тяхната същност, човешкото и да го разкаже развълнувано.

Нека си припомним за „Песен за проверката", дето поетът е надникнал до най-тънките гънки тъкмо в интимното, човешкото на неприсъщия на социализма обществен недъг. Нека си припомним за онова малко момченце на наклеветения комунист, което наблюдава от прозореца другарчетата си с червените връзки. От малко то се среща с обидата, с най-дълбоката обида, която може да съществува за едно дете, но заедно с това показва вярност и твърдост — качества, които са присъщи на мъжа и които поетът най-много обича.

Както в „Песен за проверката", така и във всички други стихове и поеми поетът е съумял да надмогне скръбта, да надмогне исторически преходното и да дойде до онази вяра в нашия живот, до онази вяра в нашето бъдеще, която изпълва не само поезията му, но и жизнената му съдба. Защото неговият живот трябва да прилича на траекторията, както сам картинно се изразява поетът, която снарядът описва и която завършва с взрива.

Последните стихове на Методиев будят редица проблеми, които тук не могат да бъдат разгледани. Интересна е образната му система, разликата в разработката например между поемката „Шумят тополите" и трите песни за комуниста. Несъмнено поетът допуска слабости предимно по линията на известна разлятост, недостатъчна точност на език и др.

•

Другият поет, на когото искам да се спра, е Павел Матев. Това е поет преди всичко на войнишките качества в образа на комуниста. В миналото той възпяваше дисциплината, партийния строй, верността, дълга. И неговият патос на верността и на дисциплината извираше от съпротивителната борба, в която загиват най-добрите му другари.

Поетът не обича да се разнежва, гордее се, че е суров, изпълнен с дълбока вяра в комунистическата борба и в комунистическата дисциплина. Нищо не е по-чуждо на поета от съмнението. Израсъл в съпротивата, но и под обаянието на съветската революционна поезия, в атмосферата на Фадеев, той винаги е набирал сили от верността си и от вярата си. Не е ли това истинска войнишка психика?

Този поет обича правите пътища и ги предпочита пред лъкатушенията на колебанията. За него съмнението и неискреността се сливат. Той никога не би могъл да предпочете един каещ се грешник пред праволинейния праведник. Но във всички случаи би предпочел каещия се грешник пред еретика. Колко характерна е за вътрешния му облик тази гордост, с която декларира, че предпочита маршовите стъпки пред танца. Танцът е също движение към целта, но с нюанси, арабески, криволичения — той е изкуство на нежността.

Вижте как са сътворени повечето от ранните стихове на поета. Без словестни украшения, без лъчисти избухвания, без красивите покривала, изплетени от прилагателни. Тук липсва колорит. Ритъмът често прилича на марш. Поетът е склонен към размисъл, но избягва символите и подтекста. Той обича да изказва своите заключения в логичната и добре намерена поанта. Тази поанта тежи в стихотворението. Подобно на стрела то полита към врага с поантата си напред.

Съмненията около развенчаването на култа намериха отражение и в поезията на П. Матев. Неговата тревога се изрази обаче преди всичко в разочарованието, а после в съмнението.

Мойте стихове са родени от майка.
Може би тя се казваше Тревога.
Беше опасна като излъгана вяра,
като излишна преданост,
като късно съмнение,
немилостива като смъртна присъда,
като таен концлагер за моите другари. . .

„Родословие"

Разочарованието и съмнението са две различни неща. Съмнението и склонността към него са съпроводени с преодоляване на вътрешно напрежение, с драматичност, а разочарованието — с интимно-лирично вълнение. Поетът не похулва верността. Тя си остава същност на поезията му, както и на неговия поетичен темперамент. Но сега вече в късните му творби се забе-

лязват процеси, засягащи както вътрешния морален облик на лиричния герой, така и начина на поетическата изява. Поетът вече се отказва от схематичността на първите си стихове, дири нови и по-модерни начини за разкриване сложните и детайлирани мисли, родени от големите събития в нашия живот.

По-интересна и многообразна става неговата поезия. Сполучливи са опитите му за преодоляване на сюжетността, за обогатяване на асоциациите, за тематично многообразие. Най-важното е, че в тази поезия започнаха да нахлуват философските и етичните проблеми, които заместват общите лозунги на първите стихосбирки. Поетът не се отказва от верността — емоционалния център в цялото му творчество. Но сега тази вярност е отправена не към култа, а към обществения идеал. Това именно обогатява поета. Оттам и неговият стремеж за дирене на по-свободни форми на поетичен израз, за повече мисли и повече тревоги в поезията му. Това, разбира се, е трудно. Който дълго е маршировал, трудно привиква към танцовите стъпки. Но и те са нужни в нашия живот.

•

В нашия век на тясна специализация, така характерна за буржоазния живот, най-добрите ни хора се стремят да бъдат творци в своето дело, да преодолеят бариерата на навика, на еднообразното и шаблонното и да преминават оттатък — в трудностите на търсенията. Нашите строители, бригадири, ударници се стремят не само да изпълняват плана, но да изявяват себе си в това, което работят, да бъдат творци, да влагат сърце в работата си. Старите строители от Възраждането ни са вярвали, че за да добие постройката трайност, майсторът трябва да вгради най-милото си в нея. И днес нашите най-добри хора вграждат своите измъчващи се нерви, безсънни нощи, изострено въображение, влагат най-милото — сърцето си в делото, за да добие то трайност.

През дните на култа имаше повече изпълнители, днес има повече творци. Докато индивидуализмът се грижи винаги повече за себе си, отколкото за делото или чрез делото за себе си, творецът се грижи чрез себе си за делото и за другите. Личната амбиция най-често дири краткия път към успех — а творецът дългия, който понякога задминава рамките на живота.

Чувството за истинско човешко достойнство чрез вливането на личността в делото се насочва извън личността и се свързва с колектива. Да се изявиш значи да се откъснеш от себе си чрез творбата и в творбата заради другите хора. При нас творчеството е винаги колективизъм. Защото е едновременно дълг и освобождаване от еснафските грижи за личността.

При нас творческото и героическото начало се сливат. Те преобръщат обикновеното в трудовия ни живот в необикновено. За най-добрите ни хора еднообразието изчезва — те творят, следователно непрекъснато се обновяват. И са насочени изцяло към бъдещето. Те се сливат с нашите социалистически идеали, които от своя страна са в процес на непрекъснато осъществяване и непрекъснато обновяване.

И това е, което рязко ни отличава от буржоазния живот и литература. В един момент, когато философи като Яспер твърдят, че идеалите са колективна измама, у нас към идеалите се устремява, а чрез тях се осъществява творческото и героичното начало в живота и в литературата ни. Колкото по-малко бъдеще има в един живот, толкова повече се изсушава емоционалната му

основа. Тук се крие един от корените на модернистичния интелектуализъм. Неслучайно тъкмо такъв интелектуален автор като Томас Ман отбелязва: „Аз сега се боя повече от преувеличенията на трезвостта, отколкото от излишъците на страстта“ (Слово о Шилера, Собр. соч., том, IX, с. 568).

У нас се чувствува едно възраждане на емоционалната основа в поезията ни, без да се пренебрегва интелектуалното ѝ начало. И не може да бъде другояче — младите епохи и народи са творчески героични, следователно те са насочени към бъдещето. Докато в творбите на редица западни поети ореолът на хуманизма е заменен с нихилизма на пресищането, у нас тъкмо чрез творчеството и героизма на обикновените ни хора и на поетите ни се отива към колективния хуманизъм и оптимизъм. Да превръща обикновеното в необикновено, това е особеност и на поезията, и на героизма. Тук се крие романтиката в техния устрем към бъдещето.

Несъмнено нашата поезия все още изостава от живота ни, нашите поети все още не са създали творби, достойни за ежедневния подвиг на трудещите се.

Но нашата поезия се стреми да крачи с устремните крачки на живота ни към бъдещето. И това е най-важното за нея.

Кръстьо Куюмджиев

ТАЛАНТЛИВИЯТ НЕУСПЕХ НА ДИМИТЪР ДИМОВ

(ОБРАЗЪТ НА КОМУНИСТА)

По единодушното мнение на критиката Димитър Димов не успя да изгради един антиподен свят на „Никотиана", да изобрази героичното и светлото начало на нашето време с такава сила, с каквато изобрази тъмните сили на буржоазния свят. Образите на работници и комунисти в неговия забележителен роман „Тютюн" с малки изключения далеч отстъпват по яркост и жизненост на другите образи от романа. Но тая несполука е твърде красноречива и поучителна, съдържа твърде интересни проблеми, за да я отминем лесно, да я регистрираме само, без да се помъчим да я изследваме и обясним, да открием заложените в нея загадки и истини, да разкрием истинското й значение за нашата литература. Защото често пъти неуспехите на таланта се оказват по-плодотворни и по-ценни за историята на всеки посредствен успех. Те ни доближават до повече истини, разкриват пред нас по-дълбоко и по-интересно картината на света, в тях има повече живот, повече драматизъм и сила, отколкото във всички средни „постижения", във всяка бездарна праволинейност и безпогрешност. Или, ако перифразираме едно изречение на Гизо, можем да кажем, че талантът се ползува от тая прекрасна и заслужена привилегия неговите заблуждения да опложда истините.

Разбира се, в една такава статия, където ще се разглеждат главно образите на комунистите в „Тютюн", не може да се обгърне с един поглед твърде обемното по интелектуални мащаби творчество на Д. Димов и в тая перспектива да се видят причините за неговите постижения и провали, тяхното значение и смисъл. Само когато се види целият творчески път на Д. Димов, цялата сложност на неговото идейно развитие и особености на неговата творческа природа, творчески метод и стил и т. н., само тогава ще се открояят в пълна светлина и художествените образи, създадени от него. Тук ще се помъча да разгледам само някои по-общи методологически и психологически проблеми, свързани с романа „Тютюн" и по-специално с образите на комунистите. Защото създаването на художествения образ на комуниста като носител на най-прогресивните идеали на епохата е една сложна и отговорна задача пред нашата съвременна литература. Въпреки някои отделни успехи, струва ми се, в нашата белетристика все още не е създаден художествен образ на комунист в цялата му духовна сложност и многообразие, в пълнотата на неговото битие, образ, който художествено и философски да изчерпва същността на комуниста.

Когато ще разглеждаме художественото изображение на революционното и работническото движение, на главните дейци на движението — комунистите, интересно би било да се проследи идейното развитие на автора, гравитацията на Д. Димов към социализма (нещо, което тук нямаме възможност да направим в подробности). Но как стигна той до своя замисъл, кое му наложи да разшири своята тематика, терена на своите изследвания, да излезе от обичайния си кръг на герои и представи и да потърси и в други социални среди разрешение на въпросите, които цял живот са стояли пред него? Защо неговите болни, осъдени души му бяха вече недостатъчни в разрешаването на големите художествени задачи, които си поставя?

В първия му роман, „Поручик Бенц", се разглежда драмата на хайлафната дама Елена Петрашева и германския поручик Бенц на фона на големи исторически събития от края на Първата световна война. Но писателското внимание е съсредоточено главно върху преживяванията на двамата герои. Историческите масови движения са останали извън неговите интереси, съдбата на неговите герои никъде не се преплита с обществените процеси, остава незаангажирана от класовите стълкновения и политически борби на времето, не се определя от тях, както е в „Тютюн"[1]. В „Осъдени души", където в същност се повтаря драматургичният скелет на „Поручик Бенц", отново на преден план е трагедията на Фани Хорн и нейната безнадеждна любов към йезуита отец Ередиа, и тук за фон на тая трагедия служи Испанската гражданска война. Както и в „Поручик Бенц", и тук историческите и обществените процеси не определят, не взаимодействуват със съдбата на героите освен по някои външни точки, сюжетно. Испания и гражданската война са само екзотичен пейзаж, колоритна декорация, а не обществена среда, историческа съдба на неговите герои. Те по душа са космополити и за тях, коспомолитите, отчуждени както от собствената си нация, от собствения си род, така и от целия свят, участта на Испания и на испанския народ е толкова важна, колкото на която и да било друга страна. Но в „Осъдени души" Д. Димов си дава сметка за революционните борби на масите, за класовите конфликти и строеж на буржазното общество. Неговата героиня Фани Хорн често разсъждава за Испанската революция и страданията на испанския народ, за историческата вина на капиталистическата класа, за нейните грехове и престъпления. В някои сцени на романа дори се появяват испански революционери и работници. Но тук комунистите все още липсват в художественото изображение, те остават зад сцената, макар че духовно присъствуват в основните обществени конфликти; той дава да се разбере за тяхното участие и влияние в историческите събития. Макар че в „Осъдени души" за Д. Димов комунистите са все още нещо далечно, чуждо и странно, макар че за него те се явяват в смътни, неясни очертания, може да се каже, че в тоя роман Димитър Димов е осъзнал историческата роля и значимост на комунизма в развитието на съвременното общество; тоя роман е подготвителен етап, преход към по-

[1] По устно сведение на съветския литературовед Виталий Злыднев Димитър Димов му е предал части от ръкописа на „Поручик Бенц", изхвърлени на времето от цензурата, където се описва войнишкият бунт през 1918 г. За същото свидетелствуват и Нели Доспевска в статията си „Раждането на един талант", Народна култура, бр. 13, 1. IV. 1967 г. За съжаление авторът още не се е запознал с тоя документ, който може да хвърли допълнителна светлина върху идейното развитие на Димитър Димов и отношението му към историческите процеси на неговата епоха.

конкретното художествено изображение на работническото движение и комунистите, което ще стане в „Тютюн".

Трите романа на Д. Димов са три етапа в неговото художествено узряване. Той все по-плътно се доближава до конкретния обществен живот, до историята и нейните драми. Докато „Поручик Бенц" не е още роман в дълбокия художествен смисъл на думата, а само психологически етюд, „Осъдени души" вече има повече допирни точки с историята. Тук зрее мисълта за историческата обусловеност на човешкия живот, за историческия трагизъм на човека. Ако дотогава Д. Димов се измъчваше и мислеше за вечния, абстрактния смисъл на човешкия трагизъм, той вече започва да го търси отразен в историята, да търси връзката между философията и историческите процеси. Оттук и необходимостта от конкретното художествено претворяване на социалните конфликти и движещи сили, работническата класа и комунистите.

Но неговото художествено развитие, докато се стигне до големия му писателски успех — „Тютюн", — тънко се преплита с идейното му избистряне и узряване. Овладяването на марксическата идеология му помага не само да вникне по-дълбоко в историческите процеси, да види по-дълбоко значението на класовите конфликти и социален строеж на обществото, но му разкрива и нови хоризонти като художник, той все по-дълбоко вниква в смисъла на романа, неговото значение като размисъл и философия на историческата съдба на един народ. Защото какво друго е романът, ако не история, ако не философия на историята, художествен образ на народните борби и големи преживелици, ако не критическа равносметка за големите трусове и катастрофи, преживени от една нация? Затова можем да кажем, че заедно с развитието си като марксист Д. Димов израсна качествено като писател. Доказателство за това е романът „Тютюн".

Ще дам един пример. В някои ранни редакции на „Тютюн" откъсът, озаглавен „Тютюнев склад"[2], все пак има нещо незряло-сантиментално, в неговото отношение към работниците има някакъв старомоден сантиментализъм, жалостиви интонации, характерни за един по-ранен, почти народнически етап на интелигентско отношение към трудещите се измъчени класи. Ето с какви изблици е поръсено повествованието: „О, колко жестокости, колко подлости и безсрамие крие това безнаказано експлоатиране на тютюневите работници, на женския и детския труд, колко безмълвен ужас и безропотно страдание имаше в складовете! Защо царят, министрите, разбойниците в смокинг се преструват, че не забелязват това? Не усещаше ли красивата дама в злато и коприна храчките на туберкулозното девойче, с които бе напоена цигарата?!" В отношението му към работниците има съжаление, нещо като зов към висшестоящите да се вникне в тяхното страдание, те като че ли са само жертва: „Защо надниците бяха тъй безконечно ниски, защо в същност, чрез разни хитрости, не плащаха на ден, а на парче и караха гладните да се пресилват, изстискваха последната им жизненост? Какво стана с трудовите закони? Защо не ги прилагаха?"... В изданието от 1951 г. авторът е изчистил всичките тия възклицания, тоя народнически патос и сантиментализъм, които са извън традициите на нашата пролетарска поезия и белетристика. От идейна гледна точка би било погрешно да представяш работническата класа само като потърпевша, като пасивна маса, изложена на произвола на управляващата върхушка. Марксизмът е чужд на сантиментализма в отношението си към пролетариата, за

[2] Литературен фронт, 28. IX. 1946 г. — „Тютюнев склад".

марксизма е характерно трезво, реалистично вглеждане в историята, в обществените съвременни процеси, в които на пролетариата е съдено да играе върховна роля. Затова тия тонове в един роман като „Тютюн“ биха били съвсем неуместни, още повече след въстанието през 1923 г., въоръжената съпротива срещу фашизма и т. н., след Смирненски, Вапцаров, Радевски, пролетарските писатели от 30-те години — Крум Велков, Георги Караславов, Орлин Василев и др., които изобразиха не само страданията, но и героизма на пролетариата, неговото развихряне в борбата срещу капитализма.

Ясно е, че в процеса на самата работа се избистря идейно погледът на Д. Димов, той все по-задълбочено навлиза в проблематиката и особеностите на изобразявания предмет. Това му помага да се справи и с някои художествени трудности, да преодолее някои слабости. Сам авторът вижда, че са неподходящи жалейните тонове за тия работници, след като по-нататък ще ги видим в други техни прояви, например в стачката, където те разкриват твърдост, смелост, готовност да се борят за правата си и честта си, където те са заплашителни и спотайват в себе си опасни бури. Картината на стачката, една от най-силните картини в романа, е нарисувана сурово, с едри, изразителни щрихи, по димитърдимовски, без украшателства и външен патос.

В своя творчески път Д. Димов под влияние на историческите събития, които се извършват пред погледа му, под натиска на самия жизнен материал на неговото творчество той достига до идеята за изобразяване на работническия свят и комунистите. Както казах, това му се налага по една художествена закономерност, по необходимост. При неговото намерение да претвори една голяма историческа драма на българския народ, при неговото идейно движение от абстрактния хуманизъм, от абстрактните философски и нравственопсихологически проблеми към историята, към конкретното историческо битие на човека той достигна до убеждението, че тук една от първите роли играят комунистите. „Тютюн“ е изпълнен с историческа мисъл, с исторически поглед за нещата — оттук и неговият голям успех и значение. На това се и дължи идейната гравитация на Димитър Димов към марксизма.

Но все пак Д. Димов достигна до социализма, до марксическата идеология по рационален път. Струва ми се, че той познаваше комунистите, тъй да се каже, от външната им страна, в техните исторически доспехи, в техния нравствен ореол и величие, но по-малко в тяхната интимна същност и душевен строй, до известна степен той съди за тях абстрактно, по аналогия. В първото издание на „Тютюн“, където в същност можем да открием автентичния му замисъл, той не си поставя като художествена задача да пресъздаде работническия свят с тая пълнота, с която пресъздава представителите от света на „Никотиана“ и всички, които влизат в тяхната орбита. Той не си поставя като проблем драмата на комуниста, историческата съдба на комунистическото движение, пък и едва ли се е надявал, че би могъл да го реши. Той не си поставя тоя проблем поради липса на достатъчно задълбочени жизнени наблюдения и впечатления от предмета, поради особеностите на своите трайни духовни интереси, настройка на мисленето, насоченост на интелектуалното любопитство и т. н., все фактори, които определят от ранна възраст характера и художествената природа на писателя, определят сферите на неговите теми и възможности. Сцените в „Тютюн“, където се появяват работниците и революционерите, са само ехо на „другия свят“, на противоположния полюс, заплашителният съпровождащ мотив, напомнящ за възмездието, memento mori.

Първото, което ни се хвърля в очи при неговите комунисти, е, че те са построени върху отвлечените понятия за комунистическа нравственост, дълг, вяра, душевна чистота и т. н. Те са носители на идеи, но човешки са бедни, лишени от красота. Те не ни вълнуват, не ни покоряват с човешко обаяние. Лила, Павел, Макс и др. изразяват идеята за комунистически добродетели, те са наистина морални антиподи на другите му герои, в нравствено отношение стоят неизмеримо по-високо, но художествено са далеч по-малоценни. Те са изградени върху абстракции, техният вътрешен живот е идеален. В тяхната психология има повече признаци на вида, на рода, отколкото на индивида. Стремежът на Д. Димов да ги надари с човешки черти е почти безплоден, защото, най-банално казано, те не са изживени, не са негови душевни рожби, вътрешно преживяване, обективиране на неговия дух. Те имат логика, но нямат лична страст. Те живеят само живота на ума. Участта им, съдбата им се решава от самите тях въз основа на нравствените правила. Те никога няма да кажат като Медея — „моята ярост е по-силна от мен". Те няма защо да се плашат от сърцето си, от неговата ужасяваща сложност и непонятност, от неговата реална и необикновена сила, която показва, че нашето сърце е създадено от същата материя, от която е създаден целият космос. Те са толкова пречистени интелектуално, толкова спиритуализирани, че се превръщат в незаангажиран с нищо земно дух, нравствен абсолют, пред когото светът на греховните човешки страсти и желания, на непокръстената природа е безсилен и остава някъде далеч зад тях, преодолян.

Можете ли да си представите, че тоя леден Павел Морев, който е незасегнат от сектанството в партията, който се оказва по-умен от всички около него, безстрастно високомерен поради превъзходството си, по-хладнокръвен от всички, би могъл да застане някога на кръстопът, да се извива от болка, да проклина съдбата? Той е преодолял всичко земно и неговият освободен дух лети над грешния свят към деветте сфери на вечното блаженство. Но от това той не става художествен образ, липсва му човешката убедителност.[3]

Защо се е получило така? Една от основните причини е, че Д. Димов няма за тия хора конкретни усещания и впечатления, сетивни представи, виждания за пълнокръвието на техния живот. И затова до голяма степен те са решени като психологически задачи, като духовни, философски проблеми. Те са сякаш извадени от природата и поставени в света на абстракциите. Разбира се, представена така, съдбата на комуниста се озарява от ореола на героизма и себепожертвованието, в нея личат най-висши нравствени добродетели, романтически блясък, древнохристиянско величие, това е живот, който се крепи само на титаничната воля и титаничната вяра. Но това е една представа колкото вярна, толкова и невярна. Колкото и духовни чарове да притежава един Макс, например с неговата готовност да приеме смъртта и всички страдания, с неговата воля да се отрече от един отровно-привлекателен свят и сладостни миражи, с неговата мъжественост и сурово величие на самообрекъл се мъченик, в същото време в него има нещо студено и мрачно. Не за това, че съзнателно се е лишил от всички радости на живота, че се е посветил напълно на една идея, че неговият живот се превръща в низ от страдания, нечовешко напрежение на волята,

---

[3] Вж. статията на Емил Манов „За някои недостатъци на романа „Тютюн", Литературен фронт, бр. 64, 1954. Като цяло смятам статията на Емил Манов за прекалено строга и придирчива, но той вярно е доловил слабостите в обрисовката на положителните герои.

страхове и самота — това го налага самата логика на една борба, в двубоя с господарите той не може да бъде друг, в своето пълно отдаване на партията и революцията той е принуден да потисне много пориви в себе си, да изсуши много сокове на душата си. Но има и нещо друго — той няма друг живот освен умствен. За Варвара също е казано — „тя е мозъчно същество". Те не са цялостни хора, а само духовни и волеви екстракти. Те са почти лишени от обикновените човешки прелести. Такива хора могат да ни плашат, в тях има нещо робеспиеровско. Те са опасни. Какво би станало от нашия живот, ако той се подчинеше само на ума? Правата на ума са безгранични, желанията му нямат предел, но ние нямаме сили да го следим във всичките му стремежи.

Д. Димов виждаше, че комунистите, революционерите бяха отхвърлили земния хляб заради небесния, той виждаше тяхната евангелска чистота, повярва в техния идеализъм. Но той не разбра, че те, както всички хора, отдаваха божието богу и кесаревото кесарю. Той сякаш забрави, че комунистическият идеал е и земен, че крайният смисъл на нашата борба е земното щастие на хората, макар че и ние можем да кажем — не хлебом единим. И затова той представи комунистите донякъде като аскети, опасни фанатици на своята вяра, като студени схимници, които не признават и се боят от света на природата и земните страсти. Неговите комунисти приличат на мрачни пустинници, които спасяват душите си, ограждайки се от живота на милионите, защото единствени, както ония сто четиридесет и четири хиляди от Откровението на Йоанна, знаят химните на Аг неца. Той не ги видя в тяхното естествено битие на хора, на които нищо човешко не им е чуждо. От неговите комунисти лъха на нещо студено и неприветно, на отшелническа самотност, фанатична сухота и неприязън към душевния свят, към естеството, към човешкото.

Това е една концепция, която си има някои основания в историята на комунистическото движение у нас. Но не по-малко интересно е от психологическа гледна точка как се е изработил тоя възглед у него. Разбира се, тук можем да строим само хипотези, да открием само най-общите и главни пунктове на процеса, в най-добрия случай — да набележим една схема, в която ще липсват може би най-интересните моменти. Нашата хипотеза става още по-несигурна от това, че нямаме възможност да проследим някои детайли, да проникнем до някои красноречиви подробности, до онния многозначителни дреболии, които понякога говорят повече от цяло произведение. Пред нас са само трите романа на Д. Димов и ще трябва да се задоволим с това, което можем да измъкнем от тях.

В перспективата на историята Д. Димов виждаше в лицето на комунистите хората, които ще съборят престъпния буржоазен закон, които ще извършат заедно с народа един велик акт на възмездие и справедливост. За него те бяха ръка на съдбата, която наказва за извършените грехове, архангели с огнен меч, озарени от потоци светлина. Те се явяват на историческата сцена, когато трябва да се раздава правосъдие, когато трябва да се възстанови правдата. Те бяха поразили въображението му със своята нравствена сила, духовна издръжливост, със своите достигащи до святост себеотрицание и жертвоготовност в борбата. Поразило го беше величието на техните цели, висшата справедливост на техните исторически намерения. И затова, когато на 9 септември тяхната борба се увенча с успех, за него това беше пълно тържество на правдата, грандиозен акт на историческа и човешка справедливост. Нравственото решение на 9 септември е и решение на романа „Тютюн", това е пълно приемане моралната санкция на народната революция. „Тютюн" е пронизан от

идеята за историческото възмездие, той е изцяло подчинен и просмукан с оценката, която 9 септември даде на историята. Д. Димов не се отклонява никъде от тая оценка, никъде не излиза извън нейната сфера, за него тя е последна инстанция на човешката и историческата присъда, последно решение на проблема за човешките ценности, за предназначението на човека. За Д. Димов революцията на 9 септември беше светкавичният блясък на историята, която прогърмява своята дума,нейният полунощен удар,дванайсети час,безвъзвратно и висше решение на съдбата, върховно осветляване на всички ценности. И ако след години комунистическата оценка на това велико събитие се уточнява, нюансира и задълбочава, „Тютюн" ще остане като един вечно жив документ за това, как българската интелигенция възприе моралния смисъл на 9 септември.

Наистина какво би станало с Д. Димов като романист, като художник без 9. IX. 1944 г., без идеите на марксизма, без историческото гледище за човешкото общество, което му беше подсказано не само от марксическата идеология и историческия материализъм, но и от самия исторически революционен акт на 9. IX? Накъде би се развил той? Докога щеше да описва осъдените души, докога щеше да заплита и разплита тяхната трагедия, една трагедия, която не води до нищо? Докога щеше да се занимава с *нищото*, което се крие зад каменната маска на Борис Морев, тоя негов герой, който най-пълно, с категоричността на дефиниция изразява идеята, смисъла, по-точно безсмислието,абсурда на своя свят? Какво следва след Фани Хорн,в чийто неподвижен, стъклен поглед можем да прочетем само историята на смъртта, разпадането, разрушаването, отчуждението от човечеството? Нямаше ли да започне едно саморазрушаване на неговия талант, не беше ли заплашен той от същите болести, които сега умъртвяват западноевропейското изкуство? Защото картината на света, която ни се разкрива в „Поручик Бенц" и „Осъдени души", съдбата на нещастните му герои ни водят само към заключението, че всеки човешки живот е поражение и всяка амбиция сама по себе си е луда и безсмислена; че всеки човек е един залутан атом и нищо не го свързва с милиардите други човешки атоми; че всички са чужди един на друг и нищо не може да направи близки два човешки индивида, между тях винаги ще остават космически пустинни разстояния; че всеки е чужденец навсякъде (да изразим с думите на Камю това, което Д. Димов изобразяваше в своите романи) и всички са чужденци един за друг; че всички връзки, които свързват света и хората в едно цяло, се разпадат; че и отделният човек не е цял, а само конгломерат от отделни късове време, отделни минути на съществуване и остава чужд на самия себе си. Какво остава по-нататък, къде може да продължи изкуството върху основата на такова гледище за света? Модерната западноевропейска философия, разглеждайки човека извън времето, извън историята, достига до такива мрачни изводи относно съществуването на човека. На Д. Димов му оставаше само тоя път на развитие. Той щеше да убие и романа, това, за което беше създаден. Защото „Осъдени души" показва, че като романист той беше започнал да си служи виртуозно със средствата на романиста, беше изучил до най-големи тънкости тайните на занаята, неговата техника се приближаваше до техниката на първостепенните съвременни европейски белетристи. Но изкуството на романа не е само виртуозност и блясък на белетристичните средства. И ако днес в Западна Европа започва да се говори за разпадането, умирането на жанра, за „антиромана" и т. н., то тоя процес е започнал не от липса на майстори и дори свръхмайсторство, а поради други причини. Без главна идея и цялостна представа за света, без философия, която обяснява не отделния миг,

отделния откъс от човешкия живот, мимолетния трепет на човешката душа, отделната трагедия, а цялостната верига от причини и следствия в историческия живот на народа; без морална система, без възглед върху развитието както на отделното, така и на цялото — не може да съществува романът. В известен смисъл той се изгражда върху една строго подредена система от ценности, която обхваща както отделния атом, така и целия космос; върху гледището, че в историята съществува порядък, закономерност, движение в определена посока. За Д. Димов трябваше да прогърми страшната присъда на 9. IX за историята, за да добият смисъл всички събития, всички съществувания, всички съдби, които за него дотогава сякаш излизаха от някакъв хаос, за да потънат отново в същия хаос.

Естествено това не бива да се разбира буквално. Защото Лев Толстой не беше и чувал за историческия материализъм, когато написа най-великия роман на руския живот „Война и мир“. И точно разсъжденията му за историята и нейните движещи сили са най-неубедителни и наивни. За него, руския аристократ, Наполеон, разрушителят на феодализма и средновековните остатъци в Европа, носителят на революционните идеали на 89-а година, е само някакво нелепо чудовище, а нахлуването на френската армия в една страна на диво азиатско подтисничество над човека е най-варварски и безчовечен акт. Но какво значение имат за княз Болконски например историческите процеси и раждането на един нов свят след Великата френска революция, когато е заплашен неговият дворянски бит, когато се бунтуват срещу него собствените му роби, когато се посяга на устоите на неговия свят? Неговото философско гледище и мироглед си имат своя вътрешна хармония, за него вселената е устроена според собствения му морален закон. При оценката на историята Толстой изхождаше от житейския, нравствен и философски постулат на една кристализирала система, на руската аристократична старина, вече разклатена от историята. За нея светът живее по строго установени, стари, вечни и неизменни закони и нищо не може да наруши неговата хармония, като се започне от движението на небесните светила и се стигне до уюта на домашния ѝ бит. Нейният възглед за света е строен, установен, той ѝ създава духовна устойчивост и непоклатимост, увереност в реда, във вечността на световното устройство.

Чти закон времен спокойный;
Знай теченье лун и лет,
Знай, как движится под стройной
их гармониею свет.

Оттук тая хармония и пълноводие на Толстоевата епопея, това пълнокръвие и изобилие на живот, сякаш е създадена не от човешка ръка, а от самата природа.

Идеята на 9 септември, марксическата концепция за историческото развитие на обществото стават основа и за художествената постройка на романа „Тютюн“, негова вътрешна конструкция и скелет, архитектура. Въпросът за вътрешния строеж на „Тютюн“ би ни отвел далеч, но предварително можем да кажем, че идеите на марксизма стават ония мощни връзки, които свързват наново в едно разпадащия се на части свят. Без тях той не можеше да събере в една стройна система, каквато е „Тютюн“, безбройните късчета на отделните човешки съдби, не можеше да нарисува върху едно платно, върху една картина историята на една голяма народна преживелица, не можеше да изгради гра-

мадната постройка на своето произведение. Без тях той щеше да се развие към фрагмента, към етюда, към отделното, частното, единичното, което колкото и интересно, необикновено, талантливо описано, не може да ни даде цялостната картина на историческия процес. Без тия идеи великолепно описаният свят на „Никотиана“ се превръща в един кошмар, в една лудост, в една демонична игра. Какво става с живота на човека, накъде го тласкат невидимите сили, които го владеят, до какво опират неговите стремежи, цели, амбиции? Видяхме какво представлява животът на Ирина, на Борис Морев, на фон Гайер— това е едно непрекъснато вледеняване, бавно умиране, вкостеняване на душата. Чужди на всичко — на рода си, на класата си, на народа си, на целия свят, — те стават чужди и на себе си. Те започват да се раздвояват, да не се познават, да оглеждат очудено сами себе си. Те се устремяват към нещо, а достигат до нищо. Тяхното съществуване става абсурдно. Въобще животът на човека започва да изглежда абсурден и невероятен, самото човешко общество — абсурдно, един безсмислен водовъртеж, едно колело на Иксион, един бесен затворен кръг на амбиции, страсти, желания, страхове, погнуси, стремежи, отвращения, възторзи, злоби, един бесен кръг, който се върти безкрайно. Всички човешки стремежи се превръщат в Сизифов камък, влачен със зверски усилия към върха, откъдето отново се сгромолясва. . . Но щом в развитието на обществото съществува закон, който можем да разберем, тогава и животът на човека, неговата участ вече виждаме в нова светлина. Тогава всичко си идва на своето място. Ако не всичко — главните неща. Сякаш от хаоса, от небулозата се ражда Лапласовият свят на реда и хармоничното движение. Намерен е център, ос на мирозданието. Започва кристализацията на ценностите. Отделният човек намира място в една система, в една наново изградена структура на битието, неговите цели добиват смисъл. Спира разпадането на човешката душа и морал, на света, в който живеем. Спира безсмисленото и жестоко въртене на Иксионовото колело; неизмеримите ужаси на нашето битие престават да бъдат Сизифов камък, а само страшни препятствия по пътя ни напред. Пред нас се очертават границите на доброто и злото.

Нека не бъда неправилно разбран. „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“ са също хуманистични произведения и в тях съществува добро и зло, истина и лъжа, стремеж към живота и отвращение към смъртта и разпадането. Но при тях контрастите, колкото и рязко очертани, не почиват на сигурна основа, някъде смътно се преливат; „грехът“ и „добродетелта“ странно се преплитат и там някъде, в някакви коварни дълбини, под няколко пласта наслоения от представи, оценки, предразсъдъци, условности, морални догмати започват ехидно да се плъзгат, да разменят местата си, да стават двусмислени, несигурни и смътни. Малко още трябваше, за да се разклатят устойчиви стойности на хуманистичната култура, нравственият възглед да отстъпи пред естетическия, да се смесят истината и лъжата, да изчезне фундаментът под доброто и злото, да възтържествува философията на отчаянието и песимизма.

Разбира се, тук работата не е до квалификации, защото никакви епитети не могат да омаловажат грамадното дело на Д. Димов в нашата литература. Въпросът е да се анализира явлението, а не да се квалифицира, да му се намери теоретичният еквивалент. Затова можем да кажем, че 9 септември прекъсна тоя идеен процес пред Д. Димов и постави категорично пред него въпроса за историческото добро и историческото зло, без които той, романистът на една епоха в нашата история, не можеше да мине. Това вече му създава устойчивост и сигурност, недвусмисленост в оценката на историята и оттам — на

отделната човешка съдба. Той, както казах, построява произведението си върху тая схема. „Тютюн“ е изграден върху тая антитеза — и в главното, и в частите. Това е въобще склонност на Д. Димов като романист, белетристичен прийом, който откриваме и в първите му два романа — да противопоставя черното на бялото, светлината на мрака, „греха“ на „светостта“. Но в „Тютюн“ тия противоположности добиват определен исторически смисъл. Две класи, два морала, две философии. От едната страна експлататори, от другата — експлоатирани; от едната страна крайна форма на нравствената деградация, от другата — крайна форма на нравственото извисяване — саможертвата; от едната страна разпадането, гибелта, от другата — животът, раждането, движението напред; от едната страна студеното чудовище „Никотиана“ като символ на отровата, гниенето на душите, разрухата и мрака, от другата — партията като олицетворение на най-светлите човешки стремежи, висше единение на човешките души в името на възвишени идеали. Това противопоставяне започва от най-абстрактните неща, от философията и морала в исторически аспект и продължава във всички подробности на романа, в съдбите на героите, в техните стремежи и амбиции: Борис Морев и Павел Морев, Макс Ешкенази и Костов, Ирина и Лила, Шишко и Лихтенфелд — докато се стигне до вътрешната структура на отделните образи, където героите започват да се противопоставят сами на себе си: ранната Ирина, мечтателната гимназистка на покварената светска жена, самоубийцата Ирина, младият романтичен безумец Борис на жалкия търговец Борис Морев, който се пазари с брат си за кожата си, и т. н. Сякаш целият свят е разделен с една черта на две борещи се половини, на две антиподни, противоположни части. Но именно тая огнена черта, която разцепва живота на две, създава и равновесието, целостта, единството на света. Без това разграничение, без тоя закон за борба и антагонизъм на две начала всичко би потънало в някакво безумие.

Но тук трябва да направя едно уточнение. Ние нямаме по-голям пример за роман в нашата литература от „Под игото“, затова често трябва да се обръщаме към него за сравнения. Вазовият епичен мир е цялостен и хармоничен не само в общото, в абстрактната скеля; той е пълен и завършен — по простото усещане за уют и равновесие сред предметите и природата на патриархалния свят до морала, идеологията и философията на тоя свят. При Вазов постройката не се предшествува от разпадане. Димитърдимовият свят е само идеологически, абстрактно цялостен и ненащърбен. Той има само идейни рамки, конструкция, той е само абстрактно-философски хармоничен, но в тия рамки като в грамадни, системно подредени аквариуми продължават да плуват дълбокоморски чудовища, безобразни хищници на съмнението, раздвоението, дисхармонията. Те не са убити или опитомени, а само затворени, откъдето с ярост поглеждат към стените на своите клетки. И той никога няма да престане да страда от тая липса на съзвучие и равновесие. Той много добре съзнава тая липса, недостатъчност, нащърбеност и непълнота в цялостното си светоусещане и в последния си незавършен роман „Ахилесова пета“[4] отново се връща към тоя въпрос. Дори, ако можем да съдим по заглавието („ахилесова пета“ тук за него са несъзвучията и дисхармонията, които животът поражда в душата на комуниста) и по завършената част, романът е посветен точно на тоя проблем. „Истинското щастие идва, когато душата почне да трепти в съзвучие с външния свят. Погледнете мраморното лице на Милоската

[4] Пламък, кн. 10, 1966.

Венера!. . . Откъде идва това спокойствие, тази ведрина, тази недостижима външна и вътрешна красота на образа на човека в нея? . . . Аз бих казал без колебание: от съзвучието между външния и вътрешния свят на нейния създател. Как?. . . Нима ваятелят не е виждал около себе си жестокостта и ужасите на робовладелческия свят и не е бил потресен като човек и художник от тях?. . . Виждал ги е, разбира се, но те не са докарвали у него нравствени кризи, защото му са се стрували напълно естествени. В душата му не е имало никакви тежки конфликти. Той се е отдал на съзвучието и е създал прекрасния, но малко студен образ на античния човек." И по-нататък: „Докато комунистическата идея е безсмъртното в душите ни, тази ахилесова пета е белег за смъртното и тленното у нас, което ни свързва с останалите хора, което ни позволява да ги разбираме и убеждаваме, да се лутаме, да страдаме и да умираме като тях." Докато комунистическата идея му дава историческата увереност и оптимизъм, идейната схема за световното равновесие, вътре в клетките на тая схема продължава да живее дисхармонията и неравновесието на нашата катастрофична епоха.

•

В същност ние много се отклонихме от темата. Думата ни беше за това, че Д. Димов виждаше в комунистите хората, които установяват правдата, истината в историята. А какво очакваше да види той, когато се приближи, какви сурови характери, вероятно стоманени души, странни и величави жестове? Ето как говори Макс Ешкенази, един от най-интересните образи на революционери в романа: „Да, куршумът е цяло щастие, ако разполагаш с него, преди да те заловят или когато палачът милостиво го изпрати най-сетне в главата ти. Около тебе животът ще кипи, а ти ще се промъкваш в него като тъжна бледа сянка. Ти ще видиш как хората се любят, образуват семейства, раждат деца, а твоят живот ще мъждее като пламък на забравено кандило. Понякога ще изпитваш самотност, ужасна, разкъсваща нервите самотност. . . Тогава у тебе ще се появи желание да имаш съпруга и деца, да ги целуваш и галиш, да се радваш на благата, които културата е създала, но ще бъде късно. . . Настръхналите и безумни господари на този свят ще те преследват навсякъде." („Тютюн", стр. 80, 1951). Пред смаяния Стефан Морев думите на Макс звучат страшно, като заклинание, като разкриване на един непонятен, необикновен душевен мир, като посвещение в един нов живот, където няма среден път, където издържат само най-силните, най-твърдите, най-суровите. Когато Стефан го пита възможно ли е те да изневерят на партията, Макс отговаря: „Теоретично, да!. . . Ние имаме възможност да се върнем винаги в света, срещу който се борим. Нещо неуловимо и покварено в душите ни продължава да ни свързва още с него. . . И това е носталгията към спокойствието, към удобствата му, към лукса и загнилата му красота. Това е понякога мечтата за една светла и хубава стая с книги, за някое женско лице, което те е вълнувало. . . Аз също имам проклети часове, в които не мога да се отърва от спомена за една жена въпреки омразата, която изпитвам към порочната ѝ душа, към декадентски красивото ѝ тяло. Защо се вълнувам?. . . Защото в духа ми има нещо отровено от тази жена. С проста акробация на мисълта аз мога да намеря оправдание за света, който я е създал, и в минути на слабост вълнението ще съществува като опасно противоречие в духа ми. А хората от работническата класа са неуязвими срещу такива паразитни вълнения от другия свят.

Те идат от низините на социалното робство, от глада, страданието и бедността. И затова в борбата остават непоклатими и твърди като стомана, а ние се огъваме, залитаме, вършим грешки" („Тютюн", стр. 225, 1951).

Не е ли странно за един такъв човек, който може да притежава всички блага на тоя свят, да се отрече от тях, сам да поеме страданието и заплахата от смъртта! Каква е тая воля, тоя дух! На Д. Димов му беше любопитно защо жени като Варвара можеха да се обрекат за цял живот на една борба и със завист да наблюдават как другите вземат всички радости на света. Защо един Динко става зъл и студен, корав и затворен в личното си страдание, когато друг му отнема цял живот мечтаната жена? Коя е тая сила, която кара Макс Ешкенази да изтръгне от сърцето си червенокосата вълшебница? Откъде намират сили тия хора да понесат толкова страдания, да се отчуждят от обикновения живот, да намират утеха и удовлетворение в своето съществуване на преследван дивеч, да живеят в своите студени подземия, чужди на обикновените човешки радости! Те сякаш нямат тяло, плът, която заявява за правата си, сякаш нямат душа, която да мечтае и да желае. Те живеят само живота на духа, един напрегнат до краен предел живот, където съществуват само интелектуални проблеми и нравствени конфликти.

Не бива да забравяме, че Д. Димов дойде от един друг свят, откъдето носеше проблеми, чужди на работническия мир. Той идваше със сложности, с тъмни психологически плетеници, болезнена чувствителност, неговата мисъл беше метафизично настроена, духовно изнежена. Той носеше със себе си представите на един болен свят, на един свят с комплекси, други драми и конфликти. Той се изправи пред един нов живот, където противоречията са от ново естество, където представите за света са по-ясни и честни, хората — по-цялостни, душите — предразположени към други драми, може би не по-малко остри и опасни, но по-здрави. За него това е ново и непознато. Той искаше да изобрази работническата класа, но трябваше да се справи с много трудности и проблеми: да изучи бита, психологията, начина на живот и мислене, представи и рефлекси, идеология на своите нови герои. Той трябваше още веднъж да провери за себе си смисъла на историческите събития, вече през призмата на марксическата идеология и гледище за историята. Но, както казах, това познание е чисто рационално, то не почива на дълбоко вкоренени представи, неповторими и силни впечатления, преживявания от най-свежа възраст и т. н. В тоя нов свят Д. Димов идва със своите трайни духовни интереси и рефлекси, със свой начин на реагиране и представи.

Защо той можа да схване и отрази именно определени черти от характера на комунистите, да ги види в определен аспект — това можем да разберем само ако изхождаме от цялостното му творчество, от начина, типа на художествено мислене у него, от природата на неговия талант.[5] Талантът на Д. Димов е повече интелектуално-философски, отколкото пластичен. Д. Димов е по-силен там, където трябва да се изобрази човешко-духовното, абстрактно-емоционалното, отколкото в конкретната човешка страст. За него е винаги по-важно общото, това, което се отнася до нравствеността, до оценката, до морала, и винаги се чувствува по-слаб в света на природното, на езическото, епичното. Да се изразим най-общо, той винаги остава в сферите на духа и по-слабо познава живота на природата. (Разбира се, всичко това казано,

[5] Спирам се на тоя въпрос в статията си „Героите на Димитър Димов", Пламък. кн. 5, 1965.

като се има пред вид едностранчивостта и условността на тия понятия.) И света на „Никотиана“, и неговите герои той изобрази в един интелектуален план, в перспективата на морала и човешката оценка, без да може да достигне до епическо пълнокръвие и пластичност, цялото многообразие на цветове, тонове, звуци, багри, цялата многоплановост на конкретното историческо и човешко битие. И, както можеше да се очаква и е психологически обяснимо, у комунистите като загадка и човешка проблематика го привличаха техните нравствени проблеми, техните духовни драми и конфликти, техният морал, или, с други думи казано, той отново е в света на отвлеченото, абстрактното, което му е по-близко, по-понятно, тук той е в силата си. Както и героите на „Никотиана“, той превръща комунистите в носители на една върховна страст, на един единствен психологически възел, който става център на съществуването, източник на страдание и драматизъм. Неговото любопитство отново е насочено към това у тях, което се отнася до философията, психологически общото, морала, волята и духа, до идеалния свят, до абстрактните метафизични трагедии и страдания. Другото той няма сили или желание да рисува или просто не го интересува. Подробностите на бита, живописанието, материалният живот, тяхното сетивно битие, остават на заден план. Някои детайли са му нужни, колкото да ни подскаже, че се отнася до живи хора, а не до идеи. Но това е всичко. За тях имаме малко осезаеми представи, те са ни дадени повече на съзнанието, отколкото на сетивата.

Но почти същото можем да кажем и за другите му герои, художественият принцип и там, и тук е един и същ. Само че при образите на комунистите ние сме по-придирчиви и по-взискателни. При тях ние искаме да видим въплътен идеала за човешко поведение, за красота и мощ. Критиката с право е недоволна от неговите комунисти, те ни изглеждат сектанти и фанатици, в тях има нещо много нечовешко, студено и свръхестествено. Ако потърсим причината за нашата неудовлетвореност от тях въпреки високите им морални качества, ще я намерим лесно — както казах, те имат повече идеален, отколкото материален живот, те са повече дух — а духът винаги е по-беден, по-едностранен, „по-фанатичен“ и „доктринерски“, по-малко живописен и многообразен от природата. Ако допуснем тая смешна хипотеза, че от буржоазно гледище се направи критика на „Тютюн“, може да се отправи същото обвинение и към другите му герои — те не са по-малко сектанти, „доктринери“ на една идея, фанатици на една страст, което убива човешкото им многообразие. Например Борис Морев може би щеше да бъде по-привлекателен човешки, по-обаятелен духовно, самата му идея щеше да ни изглежда по-оправдана и по-допустима, ако той не беше просто фанатик на тая идея, ако това не убиваше всичките му човешки богатства. Защото ние сме склонни да простим, да разберем, дори да обичаме човека независимо от идеите му.

Значи ли това, че за да представи работническата класа, Д. Димов трябваше да напише един битописателен роман, да се зарови в житейските подробности, в описание на ежедневието, да потъне в натуралистични детайли? Да оставим настрана въпроса, че това е извън неговите възможности и писателски натюрел, че самият жизнен материал би се оказал непригоден, би оказал съпротивление на един такъв художествен принцип, че замисълът на „Тютюн“ е съвсем друг. Но целта на всяко изкуство не е простото изображение, колкото и талантливо да е то, а да се даде философски отговор на най-съдбоносните въпроси на историята и нашето съществуване, да се реши още веднъж гатанката на сфинкса, да се отговори още веднъж на онния крайни,

последни въпроси за човешката ценност и участ във вселената, значи—задача философска и „идеална“, задача, която се решава не в сферата на живописанието, рисуването, изображението, а в сферата на духа, философията, идеите. Даже за позитивистичния роман на Зола Томас Ман казва, че в него има нещо величаво философско и символно, почти митологично.

Но за да допълним току-що казаното или за да го видим от другата му страна, трябва веднага да прибавим, че в същото време поетичността се съдържа в човешката енергия, страсти и амбиции, които влизат в колизия със средата, обществото, законите и т. н., че истинска стихия на изкуството са непокръстените страсти, аморалната природа, а не враждебният ѝ дух; това, което е лично, индивидуално, неповторимо, а не общовалидното, отвлеченото; не типът, а индивидът; конкретната проява, а не идеята. Както казва Франческо де Синктис, „поетическата ценност на човека е заключена не в нравствеността и във вярата, а в неговата жизнена енергия; поетичността на образа не е в идеята, а в силата“. А комунистите на Д. Димов нямат лична страст и енергия, те са родени в мозъка на своя творец, те са само умствени постройки, логически решения и умозаключения. Образите от света на „Никотиана“ може би също нямат земна сила, внушителна жизнена осезаемост и достоверност, но те са изнесени в душата на своя творец, там са изживели своя ембрионален живот, тяхната жизненост е от по-друга категория. Те съдържат драматизма си от зачатие, защото са част от самия него, негови духовни проблеми, мечти, желания и настроения, амбиции, страхове и отвращения. Те са опасните животни, които обитават подземията на душата, и затова повече ни държат в напрежение, когато ги видим да шествуват посред бял ден. Те носят противоречията и драматизма на собствената му душа, затова той взема истинско участие в съдбата им независимо от това, дали ги презира или им съчувствува, и е трудно да кажем дали той тайно не завижда на ослепителната кариера на Борис Морев, дали в неговата ирония към стария пират татко Пиер няма зрънца от възхищение.

Значи там имаме участие и лично страдание, тук — изучаване, научно наблюдаване и анализ, там — лично сблъскване, собствено изживяване на големи нравствено-философски въпроси, тук — логическа концепция, възглед, гледища и затова — там не можем да го съдим, да се съгласяваме или не с начина на виждане, характера на изобразяване, своеобразието на художествените принципи и т. н., защото там е неповторим и единствен, можем само да преценяваме доколко добре или зле е изпълнил задачата, която сам си поставя, тук — имаме право да се намесваме, да се съгласяваме, да съдим. Той сам ни дава това право. И накрая — там имаме работа с живи хора, „грешници“, тук — с „праведници“.

Когато мислим за творчеството на Д. Димов, се изкушаваме да кажем, че грехът, а не „добродетелта“ се поддава на изкуството. И най-великите писатели понякога търпят неуспех, когато се опитат да изобразят идеала. Тогава в техните произведения започват да звучат сухи, дидактични тонове, промъква се хладината на нравоучението. Защо например „Ад“ е по-поетичен от „Рай“, Рогожин и Смердяков — по-убедителни от Альоша? В цялото световно изкуство дяволът винаги е изобразяван по-поетично и по-ярко от всички небожители. Защото той носи повече драматизъм, изпълнен е с повече конфликти и противоречия. Да кажем Лермонтовия „Демон“, той е движението, постоянната промяна и заплаха, докато добродетелите са статични и безцветни. Порокът сякаш винаги е по-талантлив. Праведникът си е просто праведник,

една неподвижна хармония, една статична яснота, докато грешникът носи в душата си бездънни светове, океани от движение и стремежи, неизбродни тъмнини и опасни завои. Ирина или Борис Морев ни държат до последния момент в напрежение, те са в постоянно противоречие и със средата си, и със себе си, те се движат, те се променят до такава степен, че започват да не приличат на себе си. От тях винаги очакваме още нещо, сякаш са незавършени и неизчерпаеми, като истински хора. Докато Павел Морев например е една завършена, ясна неподвижност, без загадки, без парадокси, без изненади. Правдата и добродетелта са вече отсъствие на желания, постигнатата цел, краят на пътя, оттам нататък няма накъде да вървим, докато порокът и злото са стремежът и драматизмът, мъчителна липса на хармония и добро, която трябва да запълним, отчаян порив към обратния полюс на състоянието. Оттук и неговата живописност и яркост, неговата податливост на изкуството.

В нашата литература ще намерим много примери за това. Всички герои от „Под игото“ са по-убедителни, по-ярки и красноречиви от Огнянов, който по замисъл трябва да носи освободителните идеали на епохата, много човешка красота и революционни добродетели, да бъде идеал и пример за следващите поколения. Или по-нов пример. Георги Караславов създаде забележителния образ на Юрталана. Това не е само един голям литературен успех, това е един характер, който се издига до висотата на тип. Нашата литература е доста бедна в това отношение, ние нямаме в изкуството национални типове. Да кажем Бай Ганьо и с известно пресилване ще назовем още няколко имена на литературни образи. Типът е най-висшият синтез в изкуството, най-дълбокото обобщение, което влиза в нашето съзнание, става категория на нашето мислене, норма и оценка за човешко поведение. Ние казваме байганьовско поведение, донкихотовска постъпка, плюшкиновски навици, обломовщина — и с това сме дали вече название и оценка, нямаме нужда от повече думи. Никой не знае предварително щастливата му пропорция, не знаем какъв е шансът на един писател да създаде литературен тип, но ми изглежда, че нашата критика и литературна история е обърнала малко внимание на един толкова мощен литературен образ, какъвто е Юрталана. Когато кажем — юрталановски, — ние назоваваме явление с широк обхват на влияние и действие, той все повече навлиза в нашия език и мислене, става нарицателно, ние нямаме други, по-изразителни думи да наречем това подтискащо, отвратително и в същото време жизнено и могъщо зло на българското село от неговия капиталистически период на развитие. И не само това, той надраства конкретно-историческите си граници, става общовалиден. Това безлико чудовище, което сякаш се надига из почвите и пръстта, което олицетворява и събира в себе си всичко уродливо и тежко на равнината, която го е откърмила, на нейните черни и зли корени; всичко безкрило, земно неподвижно, всичко силно и безоко на калния чернозем. Той принадлежи на нашия живот, ние сме го срещали и продължаваме да го срещаме, да се изправяме пред неподвижното му, тъмноглинено лице, пред мощния му трос, наполовина забит в земята. . . И същият този писател, когато описва революционерите, например в „Танго“ или „Обикновени хора“, нарисува образи, далеч по-бледи, образи, които отстъпват по мощ, изразителност и сила на Юрталана.

Вероятно ще намерим още много и много примери на писателски неуспехи, когато трябва да се изобразят положителните начала на живота. Но, разбира се, с това съвсем не искам да кажа, че ние сме осъдени да съзерцаваме в изкуството само злото, че човечеството е безсилно да изрази в изкуството

своите идеали, да даде израз на своите мечти и копнежи, който по блясък и съвършенство да затъмни всичко болно и уродливо в живота. В щастливи за нас часове са създадени Дон Кихот, Фауст, княз Мишкин, поемата „Ленин“ на Маяковски, „Как се каляваше стоманата“ и т. н. Аз исках само да припомня силата на злото в изкуството, да обърна внимание върху ония реални и вечни трудности, с които се сблъсква художникът, когато иска да даде образ на своя нравствен идеал.

Аз съм дълбоко убеден, че Д. Димов искрено е търсил у Лила положителния герой, който да противопостави на осъдените души, прекрасния антипод, великолепната освободителна красота, хармонията на слънцето, на дневните светила срещу тъмните стихии на гнилия буржоазен мир. Той сам казва в едно интервю,[6] че новата героиня, която въвежда, „надвишава Ирина със своята човечност, топлота, морална сила и жизненост“. Разбира се, колкото по-малко е надарен един писател, толкова по-точно изпълнява своя замисъл. У големия писател изкуството е по-силно от замисъла. И затова не можем да се сърдим на Д. Димов, че не е постигнал с Лила това, което е желал. Въпреки че носи някои исторически верни черти — фанатична убеденост в правотата на партийното дело, кристална душевна чистота, всеотдайност и свята привързаност към целите на борбата, сектантска непримиримост към всичко, което пречи на движението, висока партийна и човешка етичност — въпреки тия привлекателни черти, общо взето, Лила си остава един непривлекателен човек, една студена, отблъскваща жена, трагична жертва на фанатизма и сектантството. Сам авторът не знае какво да прави с нея, след като тя преодолява своя партиен догматизъм. Тя вече става безинтересна, изпразва се от всякакъв драматизъм. След тоя прелом тя е вече като решено математическо уравнение, което по-нататък не занимава съзнанието ни. Д. Димов е раздул до абсолют някои черти на българския комунист от 30-те години и е превърнал Лила в една обручена с идеалите девственица, весталка при бледия пламък на светата догма. Ако писателят се мъчи да ни внуши, че тя изпитва любов, че се стреми да потуши страстите си и страда от това, той не е успял. Тя навява мраз със своята желязна воля, тая твърдокаменна жена, която се владее във всички случаи. Нищо не я прикрепя към живота на обикновените хора, нейната духовна сила изглежда безгранична, защото тя няма човешки слабости, сърцето не свързва ръцете й, плътта не обременява поривите на духа й, тя е убила греховните желания на тялото си. Ако у Макс Ешкенази или Варвара все пак има душевен живот, лични терзания и противоречия, ако те са носители на някаква нравствена или идеологическа проблематика, то Лила е само формула, геометрична форма на човек. Тя не е художествен образ, а нравствена идея, почти алегория,

Искам да потърся обяснение за несполуките на Д. Димов в още една причина, вече от обективен характер. Не бива да забравяме, че образи като Лила са създавани по време на култовския догматизъм и тогава бяха на мода „правилните“, еднолинейните, брутално непротиворечивите и единни характери в изкуството, характери с точно установени пропорции. Тогава се смяташе, че колкото един човек е по-несложен и упростен, колкото е по-далеч от човешкото, толкова е по-близо до идеалите. Специфично-човешкото, душевно-сложното, духовно особеното дразнеха догматизма, той предпочиташе чистите, без примеси, излените от един метал характери. Тогава чове-

[6] Веч. новини от 21. IX. 1953 г., бр. 247, Как преработих „Тютюн“.

към се приемаше само като политическа и идеологическа единица и се смяташе за толкова по-съвършен, колкото е по-отчужден от човешката си същност. На Д. Димов просто беше наложено да създаде такъв образ, който с блясъка си да затъмни упадъчната привлекателност на героите от другия лагер. Той чувствуваше това като свой дълг и обществено поръчение.[7] А тогава всеки знаеше тайните рецепти за положителен герой, всеки можеше да му подскаже формулата за съвършенство и чар, които трябва да притежава една героиня като Лила. Алхимиците на догматичната естетика, които му внушаваха своята аритметика на симетрията, си мислеха, че е достатъчно да пожелаем и Д. Димов ще създаде една комунистическа Ирина, стига, разбира се, предварително да сме му дали нейните идейни и естетически координати.

Но защо тогава Д. Димов успява с образите на някои работници, например Шишко, Спасуна, Блаже? Мисля, че при тях той повече се е доверявал на своя писателски инстинкт, на личните си наблюдения, на художествения усет, отколкото на някои предвзети постулати от онзи период. Той ги е видял в техния естествен живот, в тяхното убедително човешко битие и конкретна среда; в тяхната сила и жизнена енергия,в човешката им пълнота и земна, материална осезаемост. Те не живеят тоя напрегнат до невъзможност живот на духа, какъвто живеят Павел, Лила, Варвара, Макс, тяхното съзнание не се терзае постоянно от нравствени императиви. Писателят не се е стремил изкуствено да ги възвиси, да ги издигне в областта на хладните аскетични добродетели. Те са реалността, понякога груба и не съвсем деликатна, каквато е Спасуна. Но от нея лъха сила, жизнена достоверност и енергичност. В тях няма нищо неземно, спиритуално, никакъв копнеж по трансцендентното, както у Лила, Павел и т. н. Те не размишляват постоянно, не определят жизненото си поведение чрез решения. Тях животът естествено ги е довел до работническото движение, те се приобщават към идеалите на партията просто и естествено и ние вече знаем, че тия идеали живеят в сърцата им така просто, каквото е цялото им обикновено съществуване.

У Шишко например няма нищо аскетично, макар че е посветил целия си живот на борбите на партията. Той не е създаден в реторта, както Лила и Павел, а е жив. Той е обикновен човек, една праведна душа, която обитава дебелото тромаво тяло на астматик. Възвишените пориви, справедливостта, вярата, чувството за дълг са сякаш вродени качества на неговото правдиво и чисто сърце. Той не достига до саможертвата и жизнения подвиг, преминавайки през горнилото на нравствените усъвършенствувания, постигайки чрез разума и науката величието на комунистическата идея, а спонтанно, както е живял и вършил всички дела, както във великата наивност дремят гигантските прояви на духа. Той сигурно никога не си задава въпроса, какъв трябва да бъде комунистът, или да размишлява върху моралния кодекс на революционера. Шишко ни убеждава не чрез могъществото на духа си, а чрез конкретното си човешко съществуване. И когато в последния партизански бой той достига до величествените върхове на героизма и нравствения подвиг, до такова шеметно и бляскаво издигане на духа и застава пред нас, сякаш озарен от сияние, той не изгубва човешката си убедителност, ние затаяваме дъх и се прекланяме не пред идеята, моралния постулат, свещената

[7] Вж. статията на Я. Молхов, Димитър Димов, Лит. мисъл, кн. 4, 1964.

догма, а пред човека, разкъсал болезнено всички връзки с родилата го земя, обрекъл себе си на страдание и смърт в името на хората, в името на идеята и идеалите, в името на духа, към който се приобщава завинаги. Тук той ни покорява не само нравствено, но и естетически, той загива като човек, сред кръв и болки, както не биха могли да загинат Лила и Павел. Нашето страдание за Шишко е конкретно, защото той самият не е представител на вида, на рода, не е екземпляр, а индивид, личност, нашето съпреживяване е пълно, естетически ние сме задоволени. Ние сме в сферите на изкуството.

•

Комунистът — не само като обществено явление, като носител на определена идеология и като фигура в историческите процеси на епохата, но и като психология, душевна нагласа, дух, — изглежда, е продължавал да занимава съзнанието на Д. Димов до последните му дни. За това свидетелствуват не само лошите му драми, но и последният му недовършен роман „Ахилесова пета“[8], където същите въпроси се поставят с особено вълнение и настойчивост, сякаш през тия двадесет години, откакто той се запознава отблизо с марксическото учение и приема марксическата идеология като своя, не престават да го измъчват въпросите: какво е това, от каква материя са направени тия хора, какви лични трепети носят в душата си, как са се създали? Ако сравним образите на комунисти в „Тютюн“ с малкото написани страници на „Ахилесова пета“, ще видим, че неговата представа непрекъснато се е обогатявала и задълбочавала. Разбира се, тук трябва да имаме пред вид и самото естествено развитие на комунистическото движение след Втората световна война, XX конгрес на КПСС и Априлския пленум у нас, разрушаването на много догми от времето на култа към личността и т. н., все фактори от обществен характер, които влияят върху неговите възгледи и концепции за художествения образ на комуниста. Да вземем дори само тоя детайл от „Тютюн“ — цитирания по-горе разговор между Макс Ешкенази и Стефан, където ролята на интелигента в комунистическото движение е предопределена — като несигурен, нестабилен елемент в партията. Това е една дълбоко извратена представа, завещана ни от времето на култа към личността, докато самата история на партията доказва точно обратното и ни дава в изобилие примери на героично служене на партията и най-светъл идеализъм от средата на българската интелигенция. Ако трябва да се пише история на идеализма в комунистическото движение, мисля, че тук особено място ще заема нашата интелигенция, която навлизаше в комунистическото движение по най-възвишени и идеални подбуди. Самият замисъл на недовършения роман „Ахилесова пета“ — да се разкрие такъв важен момент в новата ни история, ка-

---

[8] По сведение на Лили Николова Димова „Ахилесова пета“ е бил замислен като роман за живота на нашата интелигенция преди и след 9. IX. 1944 г. Заплануван е бил през 1961 г. в издателство „Български писател“ в 25 издателски коли. Богомил Нонев греши в статията си Няколко думи за недовършения роман на Димитър Димов „Ахилесова пета“ (Пламък, кн. 10, 1966), когато казва: „Ахилесова пета“ намерихме чисто преписан на пишеща машина дотам, докъдето авторът бе спрял“. Д. Димов е имал навика, когато продължава някоя прекъсната работа, да я преписва отново от самото начало, за да може да навлезе пак в атмосферата на произведението и неговите герои, да запази единство и монолитност на настроението. „Ахилесова пета“ е бил намерен преписан чисто на ръка от автора. Машинописният текст е преписан от Лили Бушева Димова и Елена Огнянова.

което е участието на българската интелигенция в борбата на партията срещу фашизма в може би най-тежкия период — показва високата на историческо мислене у художника Д. Димов. Показва още, че като автор на „Тютюн" Д. Димов чувствува непълнотата, с която е изобразил там комунистите, и сега се мъчи да я запълни.

Но, съдейки по това, как той непрекъснато се връща към тия проблеми, с каква напрегната съсредоточеност и вътрешна заангажираност ги поставя, можем да допуснем, че все пак за него комунистът си остава в известна степен загадка, нерешена задача, която винаги ще измъчва съзнанието му. Една абстракция, която той непрекъснато се стреми да доведе до сетивата, да я превърне в чувствена представа. Сякаш затова е започнат романът „Ахилесова пета", за да се види всичко „отвътре". Той поставя себе си на мястото на един гимназист, който ще се увлече в марксическите идеи и ще стане закален революционер, разказва собствения си живот, сякаш започнал отново, с едно възможно отклонение от наистина случилото се, протекъл по друг канал. Той като че ли иска да изпробва собствената си душа, натоварена с изпитанията на комунистите-революционери в оная тежка борба с монархо-фашистката власт, да изпита във въображаемия свят на собствената си измислица трепетите на ужас пред инквизиторите, висшето удовлетворение от чувство за изпълнен дълг, нечовешкото напрежение на волята в тая борба на живот и смърт — въобще всичко онова, което знаеше опосредствано за своите герои от „Тютюн". Затова за отправна точка взема собственото си детство и юношество.

Че „Ахилесова пета" е една смесица от автобиографизъм и въображение, свидетелствуват много детайли от напечатаната част. Тук действително преживяното, буквално биографичното, някъде документално точното възпроизвеждане на събития, обстоятелства, среда, атмосфера, преживявания от юношеските години на писателя се смесват и преплитат с възможното, допустимото, вероятното протичане на неговия живот, ако наистина от ранна младост се беше запознал с марксизма. Да вземем най-напред семейната среда на героя. Разбира се, тук не можем да навлизаме в най-интимни подробности, едно че по съображения за деликатност нямаме право да се занимаваме с тях, тъй като от смъртта на Д. Димов се е изминал твърде малък период, и друго — че много подробности не са ни известни. Но още отсега можем да потвърдим, че в „Ахилесова пета" Д. Димов в някои пунктове възпроизвежда общата атмосфера в собстеното си семейство. Вторият му баща, Руси Генев (първият му баща, капитан Тодор Димов, е убит през 1913 г. в Междусъюзническата война, когато Д. Димов е бил на 4 години), е бил човек от средна ръка, отначало офицер, след това експерт по тютюните в тютюнева фирма и чиновник в БНБ.[9] В семейството е съществувало доволство и материална сигурност (с изключение може би на кратки периоди). Като ученик Д. Димов не е чувствувал нужда от нищо и е можел да се отдава на „научни" занимания в „лабораторията" си, да си купува книги, уреди за опити и т. н. По спомени на Добромир Чилингиров, негов съученик от IV отделение на основното училище до завършване на гимназията, Д. Димов е

[9] Според един твърде наивен слух, който впрочем говори за огромната популярност на „Тютюн" сред всички слоеве на четещата публика, Д. Димов бил нарисувал именно баща си в образа на Костов. Това няма нищо общо с истината. Руси Генев е бил от второстепенните експерти и не е имал тия връзки с върховете на тютюневия търговски свят.

купил от него една „химическа лаборатория“ за един златен наполеон[10] (героят на повестта получава двеста лева, за да си купи румкорфова спирала). Друг автентичен факт от биографията на Д. Димов са неговите занимания с химия и физика. До VI гимназиален клас почти всичките му извънучилищни интереси са съсредоточени върху естествените науки — главно химия и физика. Много пъти домашната му лаборатория е била унищожавана от майка му, която се е бояла от експлозии или някоя друга напаст, и отново възстановявана.[11] Последната му лаборатория — едно сандъче със стъкларии и химически елементи — се пази у близкия му приятел N (чието име по негово настояване не мога да съобщя). Неговите занимания с естествена история са били много добре известни на съучениците му, които много се изненадват, когато Д. Димов започва да следва в университета право (през 1928—1929 г. Д. Димов учи право и на следващата година се прехвърля във ветеринарна медицина). В „Ахилесова пета“ за тия свои интереси той казва: „Разбира се, заниманията ми се движеха в кръга на елементарните ръководства и научно-популярни книги,. . . ала те създаваха у мене панорама на битието, която, макар и абстрактно мъглива, бе хармонична и стройна.“

Пак по сведения на негови съученици и близки[12] Д. Димов до последния клас на гимназията не се е интересувал от политически въпроси. В една своя служебна автобиография от 1951 г. казва за ученическите си и студентски години: „Бях политически индиферентен.“ Героят на недовършения роман изповядва: „Моето безразличие към тези идеи през първите години в гимназията трябва да се обяснят само с обстоятелството, че не бях син нито на банкер или индустриалец, нито на пролетарий, а на обикновен „даскал“, който се нагаждаше раболепно към Министерството на просветата, но не вземаше пряко участие в изстъпленията му. . . Не вземах никаква страна при политическите разпри в гимназията. Както ремсистите, така и легионерите бяха установили с положителност моята политическа неутралност.“ И на друго място: „През първите години на следването ми в гимназията аз бях лишен от обикновената, човешка чувствителност, която кара хората да бъдат отзивчиви, и това е другата причина за моята политическа неутралност. Немощната ми и учудена мисъл съзерцаваше в захлас величествената панорама на битието. Нима имаше нещо по-интересно от тайните на звездите, атомите и живата материя? Политическите спорове в гимназията!. . . Та това бяха пигмейски истории, в които глупците и филистерите си губят времето.“ Не вярвам да проявя недискретност, ако разкажа, че впечатленията на съучениците на Д. Димов от него през ученическите години почти съвпадат с казаното в горния пасаж относно героя на романа. Всички са единодушни, че той е бил „малко чудак“. Почти всички употребяваха думата „странен“, „особен“, „особняк“, когато се стараеха да обяснят неговия характер и особено пове-

---

[10] Тогава на Добромир Чилингиров тоя златен наполеон се е видял твърде крупна сума, за да разполага един ученик с нея.

[11] Майката на Д. Димов (по баща Веса Харизанова), която много се е гордеела с литературните успехи на своя син, по-късно казвала, че благодарение на нея Д. Димов е станал писател, тъй като го е отклонявала от интересите му към естествената история. Негов близък приятел Асен Якимов, адвокат в София, също смята, че той на майка си дължи интересите си към литературата.

[12] Добромир Чилингиров, Георги Анатков, ул. Априлов 24, Асен Генадиев, ул. Бирюзов 13, Христо Радоев, ул. Бирюзов 11, Асен Якимов, Лили Николова Димова, Лена Левчева, N и др.

дение, което рязко се е отличавало от поведението на почти всички останали от класа. Макар и духовит събеседник, остроумен съкласник, той е бил саможив, затворен и съсредоточен в себе си, студен и недостъпен. Тоя силно късоглед и непохватен, мършав и грозен юноша, за когото най-страшни са часовете по гимнастика, твърде отрано е излязъл от детските си години, неговият интелект е не по детски развит и изострен. Не юношеските игри и забавления, а книгите и „научните“ занимания са негова страст. Той е един малък Фауст. „Висшата материя“, която занимава неговата екзалтирана мисъл, го отделя от другарите му, прави го за тях непонятен и чужд. Неговата още неукрепнала мисъл се насочва към отвлечените неща, към звездите и „устройството на битието“, а не към хората около него и света, който го заобикаля. На това се дължи и „нечувствителността“, незаинтересоваността към всичко около него. N разказва каква дива наслада за тях, момчета на 13—14 години, е било да се сдобият с рядък химически продукт, например стронциев нитрат, тъй необходим за техните опити, да се затворят в своята лаборатория и при червена светлина като древни алхимици, откъснати от света, да „изтръгват тайните на природата“, да треперят от възторг пред чудесата на химията, да се задълбочават в тайните науки с разпалена до болезненост фантазия, очакващи някакво чудо, сякаш изведнъж в полутъмната стая ще замирише на сяра и в ъгъла ще се появи сянката на Мефистофел. Или да мечтаят за извънземните светове, за тайните на звездните пространства; да издирват книги по химия, физика, ботаника, да се разхождат из околностите на София и да разговарят за бъдещето си на големи учени. Това прави екзалтирания гимназист все по-затворен в себе си и по-откъснат от другите, издига го в сфери, до които не могат да се издигнат неговите връстници, заети с „дребнави житейски въпроси“, а по-късно — може би и с „политически глупости“. Някъде около VI—VII клас на гимназията Д. Димов се запознава с психоанализата. Той се насочва към философията. Отначало философските му интереси се задоволяват от номерата на библиотеката „Натурофилософско четиво“, уреждана от Асен Златаров. За тия негови интереси свидетелствуват и двете му статии в ученическото списание „Ученически подем“, издавано от I мъжка и II девическа гимназия — „Психоанализата в художественото творчество“ (год. IV, кн. 4) и „Възродената метафизика“ (год. IV, кн. 5—6), статия за Бергсон. Какво друго, ако не философията, може да го отдалечава все повече от злободневието, от политическите въпроси на времето, които през 20-те години, макар и по-слабо, отколкото през 30-те, вероятно са проникнали в училището.

В „Ахилесова пета“ всички тия неща сега изплуват в съзнанието, в което тогава несъзнателно са се отпечатвали, и се преосмислят наново. Образи на учители, съученици, случки и т. н. Например учителят по психология Станимиров, който допуска неговият час да се превръща в дискусия между легионери и ремсисти; тайно съчувствуващият на марксизма учител по история; свирепият учител по гимнастика Полихронов, който с наслада насажда казармен ред и фашистки порядки в гимназията,[13] и други образи, които се съхраняват в паметта, без да можем да разберем какво значение могат да имат за духов-

[13] Отвратителният образ на тоя учител си има психологически основания в личната биография на Д. Димов. Часовете по гимнастика, когато е трябвало да изтезава „слабото си тяло“ на тия ужасни уреди като лост, успоредка и др., са били най-мъчителни за него. Дори през 1924 г. той си е счупил ръката в час по гимнастика.

ната ни биография и какви следи ще оставят в нашия живот. Ето още един факт от биографията на Д. Димов, който не е намерил място в завършената част от ръкописа на „Ахилесова пета“ и за който не се наемам да съдя доколко е играл роля в неговия живот или е имал значение за него, когато е писал романа. В прогимназията негова класна наставница е била Нина Кротнева (по баща Николина Благоева Толева), учителка по математика. Кротнева е била много приятна, общителна жена, с голям личен чар и с обаяние сред учениците. Тя е влагала много амбиции в работата си с класа, поддържала е тесен контакт със своите ученици и те ѝ се отплащали с любов и признателност. В училището е било известно, че е активна комунистка. Естествено тя не е можела да споделя или пропагандира идеите си в училище, но когато са се събирали средства за възстановяване на опожарения партиен дом в началото на 20-те години, Кротнева е продавала на учениците някакви купони-марки (не знам как точно трябва да се нарекат). „Ние ги наричахме „тухлички“, спомня си N, и ги купувахме, струваха 1 лев, защото много ни харесваха по външния си вид.“ През април 1925 г. Нина Кротнева изчезнала безследно. Нейните бивши ученици, които са били вече гимназисти, са коментирали тоя факт, но никой не може да си спомни отношението на самия Д. Димов.

Истинският случай е следният. Нина Кротнева е жена на капитан Георги Славчев Кротнев (1894—1925), участник в нелегалната военна революционна партийна организация. Той е работел под непосредственото ръководство на Коста Янков. Тяхната къща на ул. „Карл Шведски“, № 66 (сега „Бирюзов“) е служела за нелегална партийна явка, там са ставали нелегални заседания, укривали са се членове на ЦК — Коста Янков, Яко Доросиев, Марко Фридман, Ив. Минков и др. Нина Кротнева е служела за свръзка, домакинствувала е на нелегалните събрания и е била в постоянна услуга на нелегалните дейци. Капитан Кротнев е арестуван на 10 април 1925 г. в I колоездачна дружина и понататъшната му съдба е неизвестна. А на 16 срещу 17 април в дома на Кротневи нахлуват цивилни полицаи и военни и убиват Нина Кротнева в спалнята ѝ пред очите на петгодишното ѝ дете.[14] Днес в София на името на двамата революционери има улица „Семейство Кротневи“.

Както казах и преди малко, не се наемам да съдя дали всичките тия подробности са били известни на Д. Димов, дали споменът за неговата учителка-комунистка е оставил някакви значителни следи в съзнанието му като ученик, доколко го е вълнувал, той самият свързвал ли го е в мислите си със своята лична съдба; дали е отдавал някакво значение на тоя факт и разбирал, че със собствените си очи е видял един човек с необикновена съдба. По-допустимо е по-късно писателят, който ще пише върху една от най-важните теми от нашата близка история, да е осмислил по новому тоя момент от личната си биография; може би много по-късно той е изплувал в съзнанието му като нещо важно, със значение за писателския му труд. Но и тук сме в кръга на догадките. Аз, разбира се, не пиша биографията на Димитър Димов, а само споменавам тия по-важни за случая моменти от нея, които можем да съпоставим с житейските подробности и преживявания на неговия герой от „Ахилесова пета“ и които ще ни убедят, че началото на тоя роман има автобиографичен характер.

Естествено можем само да гадаем как би изглеждал като завършен романът „Ахилесова пета“. Но самият замисъл — да се пресътвори художествено един

[14] Вж. В. Матев, Капитан Георги Славчев Кротнев, Народна войска, бр. 188, 23. IV 1945 г., а също и Народна армия, бр. 3598, 17. IV. 1960 г.

от най-драматичните моменти в нашата близка история, един възел на социално-икономически, политически, морални, психологически и философски проблеми, един етап в нашата история, който за дълги години напред определя националната ни съдба, в който се решаваше вече на практика, в борба един от централните идеологически проблеми на нашата история след Освобождението — тоя замисъл показва, че Д. Димов като романист се е развивал по пътя, който го доведе до „Тютюн". Тук той е отново на висотата на онова философско и историческо мислене, което го издигна в първата редица на българската проза. Също така можем само да гадаем дали тук той щеше да създаде характери и образи на комунисти, които да превишават по човешко обаяние и красота комунистите от „Тютюн", които естетически напълно да ни задоволяват. За това имаме само надеждата, която ни дават изповедният характер, прямият автобиографизъм на написаното, нещо ново в прозата на Д. Димов. Високата интелектуална и художествена стойност на тия завършени страници от романа показват, че като романист Д. Димов не беше изчерпан, той беше намерил нови извори за вдъхновение. Ранната смърт му попречи да довърши, да доизгради тоя ярък художествен свят, с който той влезе в нашата литература.

•

Накрая, когато се мъча да преценя плюсовете и минусите в едно толкова сериозно дело, се чувствувам задължен да кажа още веднъж, че когато говоря за „несполуки", имам пред вид колко условно е това и колко жалки изглеждат някои сполуки, съпоставени с духовните мащаби на един Д. Димов. В усилията на нашата литература да даде художествена плът и кръв на комунистическите идеали, да изрази в художествени образи нравствената сила, духовното мъжество и идеализъм на борците за ново, по-справедливо общество Димитър Димов се нарежда на едно от първите места. Колкото и слабости да има в това отношение ромънът „Тютюн", той дава огромен принос в овладяването на тая тема, във философското и нравствено-психологическото изясняване и осъзнаване на проблема.

Христо Йорданов

ЧОВЕКОЛЮБИЕТО — ПОДВИГ И ДРАМА

ХУМАНИЗМЪТ НА ВЕСЕЛИН АНДРЕЕВ[1]

Когато говорим за хуманистичното начало в творчеството на един съвременен писател като Веселин Андреев, налага се да се хвърли бегъл поглед върху проблематиката на хуманизма от миналото, за да се разграничат по-ярко същността, действената сила и всичките достойнства на социалистическия хуманизъм, който е неотделим атрибут на изкуството на всеки истински художник. Изобщо хуманизмът на един творец е тема достатъчно широка и неизчерпаема, докосваща пряко или косвено всички по-значителни проблеми, свързани със съдбата на човека. Затова е по-важно да се определят не толкова границите на понятието, колкото координатите на конкретните му проявления, цялостното му съдържание и патос в творчеството на съвременния писател. Но преди това нека се вгледаме, макар и пътьом, в по-главните идеи на хуманизма от миналото.

1

Мъдреците на древността — поетите и философите — са утвърдили в едно продължително развитие редица начала за уважение на човека, без да разграничават в детайли класовата му принадлежност. Но в повечето случаи под човек се разбира имотният и привилегирован гражданин. За уважение към човека се говори дори и в онези времена, когато най-малко се е очаквало, когато алебардите на силните или отровата им са сразявали по най-див и варварски начин поривите на непокорните роби, и то в момент, когато са се строили паметниците на насилието над човека. За наша гордост и тогава е имало дръзновени глави, готови да се откъснат от раменете, без да трепнат от мъдростта на Соломон, нито от достолепието на „великите“ рамзесовци. Имало е силни личности, които не са признавали пирамидалния строеж на света, нито са се възхищавали от оная стара „красота“, която опиянявала само приближените до „върха“ на насилниците.

Раждали са се още тогава проницателни очи, които са съглеждали пътя към светлата истина, пренебрегвали са преклонението пред блясъка на коронованите глави и са отличавали тяхната „демокрация“, тяхната „хуманност“

---

[1] Настоящата студия е откъс от по-цялостно монографично изследване за живота и творчеството на поета.

и цялото им съществуване. И защото дълбоко са вярвали в светата своя истина, те са загивали неразбрани със смъртта на истински праведници. . .

По силата на сляпата необходимост на историята тези „безумни“ глави са строили в мечтите си един дълбоко възжелан свят, макар и с неясни очертания.

В миналите обществени формации човекът на труда се третира като непълноценно същество. Робовладелците се гнусят от плебейската дръзновеност и зачитат само тялото на роба. А такъв философ като Платон приема робството като нещо, което е в реда на нещата, естествено и неизменно. Той дори причислява робите в породата на зверовете. Видимо елините са имали „свое разбиране“ за човека и човешкото достойнство. Древните римляни, обзети от патрицианска гордост, не са признавали робите за граждани, а самото римско право еднакво третира вещите, животните и робите. Те принадлежат само на аристократите. Крепостните селяни също не са се считали за хора нито от дворяните, нито от църквата. Съсловното неравенство се осветлява по най-категоричен начин от правните кодекси на различните минали обществено-икономически формации. По-късните „декларации“ за гражданската независимост на човека, за неговите права и свободи са само формално провъзгласени. Капитализмът съумя по фарисейски замаскирано да прикрие неравенството на гражданите и да задълбочи тяхната експлоатация. Само „Комунистическият манифест“ на Маркс и Енгелс прокламира пълното равенство, свобода и братство на хората и е *първата харта на действителния хуманизъм*. В този документ научно се утвърждават пътищата, по които ще се постигне свобода за човека на труда, щастие за всички хора и народи по света. . .

Завещаното от вековете, което считаме за ценно днес, поражда дълбок размисъл за съдбата на съвременността. Много стрели и отрова, много горяща смола и нажежени гюллета, много стенобойни машини и алебарди, хиляди и хиляди тонове барут и стомана са пропилени по бойните полета за изтребление на човека. Милиони ридаещи майки не са срещали никога синовете си, изпратени в огъня на завоевателните войни. Милиони деца не са дочакали своите бащи. Милиони съвести, ограничени от времето, са апелирали за човечност, проклинали са кръвополитията, презирали са насилието. Безброй хора са виждали и днес виждат света през будните очи на истината, която носят в сърцата си, без да могат да изменят хода на историята. Същата драма са изживели и изживяват и днес много честни художници, писатели и философи, които виждат сложността на нещата, съзнават трагедията на честния човек в капиталистическия свят и въпреки това не са в състояние сами да изменят живота.

В произведенията на тези писатели и днес е жив огънят на протеста и бунтът срещу съществуващия обществен ред. Времето не е в състояние да заличи зрелостта на художествената истина. Изобщо класиката не остарява. Нейната младост се дължи на дълбоко заровените в нея съкровища, които съхранява с векове. Неизменното в тях е струящото човеколюбие. То е действената сила на творбите. И ако случайно целият свят загине в космическа катастрофа и да предположим, че на някакъв самотен остров останат само класическите произведения, то единствено по тях може да се възстанови моделът на света.

Способността на различните поколения да преоткриват нетленни истини в класическите произведения на изкуството и да преосмислят тяхното съдържание с оглед на духовните потребности на времето само увеличава дълголетието на творбите. По този начин се увеличава и утвърждава хуманистичната им сила. И така, такива гении, такива първомайстори на словото като

Омир и Софокъл, Данте и Сервантес, Бокачио и Рабле, Шекспир и Пушкин, Гьоте и Толстой, Балзак и Достоевски, Горки и Маяковски влизат непрекъснато в духовно общение с все нови и нови поколения и стават наши съвременници. Съвременникът открива у тях частица от мъдростта на своето съществуване, открива нови асоциации в света, нови хармонии и резонанси с историята и така сътворява ново битие на творбите. Тяхната художествена полифоничност и широта произтича от вложеното в тях неизчерпаемо жизнено богатство.

В сложния и противоречив процес на взаимно проникване, отрицание и развитие хуманизмът в изкуството се утвърждава от народа в трудна борба против консервативните сили на времето. Нещо повече, хуманистичните идеи на различните епохи играят положително въздействие върху прогресивното развитие на живота изобщо. Зрелите епохални произведения оказват значително влияние за цялостния културен и литературен процес. Изключенията, които наблюдаваме, само утвърждават значението на големите творби. Инак не би могло и да бъде, защото такава е диалектиката на развитието: художествените открития отразяват многостранните устреми на прогресивните класи и слоеве. . .

Богатството на литературното наследство на човечеството ни поднася безброй опорни точки. То ни активизира в борбата за една нова човечност, стимулира нашите копнежи, мечти и идеали. Философите и поетите на древността дават първата диалектическа трактовка на хармонията и красотата в живота. Хераклит и Емпидокъл, Демокрит и Аристотел, Омир и Есхил, Софокъл и Аристофан, Еврипид и Калидаса възвеличават духовния огън на художника, ратуват за облагородяване на човешката душа, борят се да се изчисти тя от излишни „ефекти и страсти", а хората по-спокойно да посрещат превратностите на съдбата, да подпомагат изпадналите в беда, за да няма сълзи и кръв по света.[2]

Още тогава се основават строгите закони на справедливостта. Макар и прикован, Прометей диша вечно. Въпреки нечовешките мъки единствен той знае *тайната на бъдещия живот* и активно се съпротивява срещу волята на боговете. Само той знае как може да се погуби Зевс. И в това негово единствено оръжие се крие силата му на богоборец. Затова Зевс се съобразява с неговата тайна, не го убива, за да узнае тайните на идното и да предотврати своята гибел. Макар и окован, Прометей се чувствува силен, защото защищава истината и справедливостта. Той е без всякакво колебание в борбата за утвърждаване на своята правда. Горд, той не моли за пощада. Стоически понася най-жестоките страдания и устата му не проронва никаква въздишка. И ако все пак става нужда да се обърне за съчувствие, той се обръща не към боговете, а към слънцето, към заобикалящата го природа и към ония, за които е откраднал огъня: дарил ги е със знанията на времето и им вдъхнал обич към човека и живота. . .

Прометей *непримиримо* презира раболепието дори и когато орелът жадно ръфа черния му дроб. . . Гордият син на древността ни става близък и любим, защото „най-благородният светец и мъченик във философския календар" (изразът е на Маркс) воюва срещу деспотизма и тиранията на боговете, страда за човечеството, на което е дал светлина, и неговият образ остава незаменимо

---

[2] Вж. по-подробно „Паметници на световната естетическа мисъл". Античност, Средновековие, Възраждане, Изд. Български художник, София, 1966.

въплъщение на вечната борба за справедливост. . . Неговото страдание е пропито от горещата любов към човека. Прометей отдава всичко за вечното добро на хората. . .

•

„Човешкото слово може да бъде полезно само тогава, когато то съдържа в себе си истината. Всяка лъжа, даже най-блестящата, изказана макар даже с най-благородни, високи цели, непременно в края на краищата ще донесе не полза, а най-величава вреда.

Л. Н. Толстой

Миналото, цялата човешка история, този духовен „гардероб“ на знания и мъдрост, са наситени богато с примери, обвеяни с ярък хуманистичен патос. И тъкмо опорните пунктове в изкуството на миналото твърде много допринасят да се открие точният ключ и да се подбере най-верният критерий за художествената пълноценност на съвременната култура. За литературната критика не е без значение да се констатира, че още в далечното минало двете линии в изкуството категорично се разграничават въпреки изключенията, въпреки общността на „вечните теми“, които са изкристализирали като изконни начала в изкуството. Идеалът за етичната чистота, съвършенство и духовно целомъдрие у човека, за добро и зло, за справедливост и неправда и всичките „заповеди“ на времето се утвърждават в най-хубавото, достигнало до нас, в художествената изява на древните египтяни и китайци, на елини и римляни, на индуси и славяни. Тяхното изкуство е обвеяно от патоса за съвършенство на човешкото тяло, за красота на човешкия подвиг, за пълнозвучие на човешката личност. Основният стремеж е да се живее красиво, в пълна хармония, в съзвучие с идеала за съвършенство. Митологичните образи и идеи на древността, цялото народонаселение, запълнило висините на Олимп, глъбините на моретата и изяществото на слънчевите простори, ни внушават проницателността на народния гений. В тези образи и идеи съзираме днес друго съдържание. Преоткриваме съзвучни нюанси и детайли в същността на съвременното човекознание. Като вникваме в поривите на човека от древността и неговите стремления за бъдещия живот, по-добре разбираме и новите съвременни концепции за съвременния човек. Зрялата мъдрост на времето излъчва общочовешки идеи за любов към човека и враждебност към неговите похитители, за дружба между хора, племена и народи. Идеи, все така дълбоко възжелани и днес. . . И макар че всички етични ценности са възникнали и са се утвърждавали постепенно, те са се обособили като трайни еталони на човешката съвест. Някои от тях не са загубили и днес своята стойност. И сега стремежът към свобода, справедливост и братство между народите е все така силен и непреодолим. Времето хвърля *мостове* между миналото и настоящето. И днес с прометеевска непоколебимост и яркост се очертава жаждата за прогрес и знания, за свободен живот и пълен духовен разцвет.

С по-голяма сила ни завладяват и поривите на ренесансовия човек. Любовта към родината и сега е все още младо чувство, високоблагородно и непобедимо. И всяко време е поставяло свой отпечатък върху преживяванията на хората, но трайното между тях са стремежът към мир, човечност и вечната

борба за щастие. Обединява ги преди всичко обичта към човека, която днес разбираме по своему. Хуманизмът на Омир или Софокъл, на Есхил или Еврипид, на Петрарка, Бокачио или Пико де ла Мирандолина, на Еразъм Ротердамски, Томас Мор или на Улрих фон Хутен, на Данте, Шекспир или Сервантес подготвя и облагородява почвата за разцъфтяването на *съвременния социалистически хуманизъм*, който е *върхният етап от духовното развитие на човечеството*. И всеки художник от миналото е ваял образа на красотата и доброто, за да тласне чрез тях живота към стремителен възход, за да подготви почвата за раждането на съвършеното човешко общество. И този благороден стремеж не е отразен само в литературата.

Този блян по красота, тази неутолима жажда за човечност, миролюбие и щастие личи и в топлите багри на такива майстори на четката като Мазачо, Андрея дел Сарто, Рафаел, Микеланжело, Леонардо да Винчи, Тициан, Перуджино, Мантанея, Кореджо, Джорджоне, Веронезе, Ел Греко, Ван Гог, Рембранд, Репин и много други от по-старо и по-ново време. Те също остават верни на принципите на хуманизма и твърде отрано съзнават, че светът е несъвършен, че съществуващите условия за живот ограничават свободата на човека, враждебни са на изкуството и на красотата изобщо. . .

По-последователните хуманисти от миналото прославят благородството на човешката личност. Провъзгласяват кодекса на безграничните ѝ възможности и необятната творческа енергия. Те подготвят почвата да се роди убеждението, че не е достатъчно само да се опознае животът или да се открият неговите несъвършенства, но и да се измени, и то в добра посока — в интерес на трудовите хора по света. В този смисъл хуманизмът на новото време се корени в най-хубавите традиции, утвърдени от опита на миналото. В недрата на старата художествена традиция е заченал, развивал се е и е зрял плодът на истинското наше човеколюбие, което напълно отговаря на човешкия стремеж към възход и прогрес, към пълна свобода на трудовия човек и на народите да съзиждат безпрепятствено сградата на колективистичното щастие.

Докато обществата на робовладелците, феодалите и капиталистите жестоко ограбват трудовия човек, потискат неговата духовна чувствителност и ограничават всячески пълната му творческа изява, новото общество на социализма съзнателно и активно организира трудовото човешко общество в борба против неграмотността и експлоатацията. Социализмът брани човека и неговото достойнство и активно воюва за пълния разцвет на човешката личност. Затова литературата и изкуството, утвърждаващи новото колективистично щастие на прогресивните хора, носят и белезите на съвременните устреми на цялото човечество. Тази линия в изкуството не е от вчера. Още Еврипид говори чрез устата на своите вакханки следното: „Нашият бог мрази хората, които нямат вкус към тези неща. Той мрази ония, които живеят в доволство, в сладки нощи и мъдро пазят своя дух и своето сърце високо над обикновените отрудени хора. В това, в което мнозинството вярва и следва, този път приемаме ние!“ Не боговете, не властелините, не религиозните жреци, а обикновените „отрудени хора“, това, в което тяхното „мнозинство вярва и следва“ се утвърждават и в новата хуманистична литература, която се ражда, за да отговори на назрелите нужди, за да разкрие голямата истина на обикновените човешки същества, страдащи под гнета на капитализма. Лъжата в изкуството ползува само експлоататорите, само ония, които живеят с чужд труд. И не можем да не се съгласим с крилатите думи на Горкиевия Сатин: „. . . Които са със слаби души. . . и които живеят с чужди сокове — те имат нужда от

лъжа: едните търсят в нея подкрепа, другите се крият зад нея. . . А който си е сам стопанин. . . който е независим и не лапа чуждото — защо ще му трябва лъжа? Лъжата е религия на робите и на господарите. . . Истината е богът на свободния човек!“

Художествената литература е призована да внесе своя принос в голямата битка за спечелване на човека на страната на социализма. Всеки трудов човек както от социалистическия свят, така и от останалата част на света трябва да води последователна битка за тържеството на справедливостта. И в този тревожен двубой всички художници и писатели, обичащи щастието на човека на делото, намират своето място и правят всичко възможно, за да са полезни най-много на прогресивното човечество. Всички трудности, всякакви тежести по пътя на завоюването на щастливото бъдеще не са в състояние да преломят доброволния стремеж към идеала. Писатели като Анатол Франс, Ромен Ролан, Анри Барбюс, Бернард Шоу, Бертол Брехт, Йоханес Бехер, Луи Арагон, Халдор Лакснес, Ърнес Хемингуей, Джон Ъпдайк, Селинджър, Антоан Егзюпери и много други показаха на дело колко близък им е светът на обикновените жители на земята и как безкрайно ги обичат. Те еднакво мразят войните, които унищожават най-голямото богатство, еднакво жадуват мира, когато е застрашен. С цялото си дело, с голямото съдържание на техните творби те доказват, че само съчувствие към човека не е достатъчно, когато свободата му е застрашена или е откраднатa напълно. Те сами търсят изход и го откриват в общуването между хората, в саможертвата за тях, за да се роди *голямата любов*, която наричаме *комунизъм*.

Хуманизмът на значителните големи автори на съвременността се насочва към отхвърлянето на господството на частната собственост. Все повече и повече писатели съзнават, че светът на печалбите е достатъчно похабен морално, че покварата е изсмукала неговите достойнства, и недвусмислено препоръчват ново „разписание“ на живота. Те разобличават лъжата, грабителството, насилието и моралната деградация на империалистическия свят и много от героите достигат до заключенията на Нил от Горкиевите „Еснафи“: „. . . Едно нещо никак не ми е приятно — това, че мен и другите честни хора ни командуват свине, глупаци и крадци. . . Но те не са целият живот! Те ще си отидат, ще изчезнат, както изчезват циреите върху здраво тяло. Няма такова разписание на движението, което да не може да се измени!. . .“

Зрелите писатели добре съзнават, че светът на буржоазията се изгражда върху основите на егоизма, който отдавна е надмогнат от новите постижения на социалистическия свят. Наистина егоизмът е стар като света. Той го съпътствува досега като ненужен израстък. Но това съвсем не означава, че трябва да останем подвластни на страха и да не признаем, че в наше време, в епохата на изграждащото се комунистическо общество егоцентризмът е сигурен симптом на болестно състояние. Неговата ампутация е наложителна. . .

В своята зрелост светът трябва да се освободи от атавистичните ненужни израстъци, защото те издават пристъпите на духовната старост на обществения строй, на социалната атрофия и израждането. Егоизмът по начало е отрицание на всякакво човеколюбие, тъй като всичко се насочва единствено към личното задоволяване за сметка на колектива. Не случайно един мъдрец още в античността ясно е прозрял безсмислието да се живее само за себе си: „Ако не съм аз за себе си, кой ще е за мене? Но ако съм само за себе си, за какво съм аз?“

В поезията и изобщо в художественото творчество егоизмът ражда мъртвородени отрочета. Докато истинското изкуство се нуждае от младостта и жизнелюбието, от радостта в живота, от красотата на идеите, които утвърждават разцвета и зрелостта на живота. . . Само прогресивната идейност в изкуството го е спасявала винаги от склеротичните пристъпи на атавизма и ретроградството. Само тя го предпазва от раковата метастаза на всякаква идеологическа диверсия.

Новата художествена идейност не бива да се разбира ограничено и сектантски, защото изкуството като всяко човешко дело се развива и подлежи на развитие, като се домогва до значителни завоевания само в борба със закостенялостта и с „онези духовни наставници, които си въобразяват, че ще направят от него (изкуството, б. а., Хр. Й.) нещо като второ издание на Талмуда", както сполучливо се изразява Мусоргски. Изкуството има свои специфични закони, които зреят само в търсенето на нови терени, незавоювани от другиго, които се утвърждават само в благородната битка за щастието на човека и на цялото човечество. И в тази битка партийността в изкуството не бива да се натрапва по единствен начин като някакъв метър-еталон, не бива да се „прилепва" на човека отвън. Класовият признак „не е брадавица, това е нещо твърде вътрешно, нервно-мозъчно, биологично. Задачата на сериозния писател е да построи пиесата с художествено убедителни образи, да постигне онази „правда на изкуството", която дълбоко вълнува и е способна да възпита зрителя"[3]. Изобщо Горки и всички съвременни хуманисти гледат на „класовия принцип" като на задължителен атрибут на всяко истинско изкуство, но предупреждават да не се абсолютизира и вулгаризира, да не се превръща в никому ненужна щампа, а да се прилага така, че на всяка цена да изпъква релефът на живия, на цялостния човек, за да се оформи в художествен характер, правдив и цялостен. Всеки, който се е опитал да натрапва готови шаблони в изкуството, е изпадал в неловко положение, защото нещата и явленията, хората и преживяванията им се различават не само по време, по място и по условията, в които се проявяват или сформират, а и по редица допълнителни показатели, които съвсем не се нуждаят от предварителни схеми и канони. . . Човешкият характер е също в движение и то трябва да се съблюдава. Художественият образ е обусловен от сложни социални, психологически и етични закономерности, които не могат да се пренебрегват произволно, защото *няма човек изобщо*, няма абстрактна личност, която да е сътворена извън времето и пространството, извън националната си и класова среда. Всякакви заучени „правила" да се прави изкуство разрушават целостта на образа, представят го едностранчиво и оттам изопачено. Всеки зрял художник и всяка литература са кръвно заинтересувани да изпъкне на преден план истината. Истината за живота, истината за хората, истината за явленията. . .

Настъпва истинска смърт за твореца, когато той допусне лъжата в своето изкуство и по този начин издига в култ собственото си съществуване и дребното си авторско битие; той издига в култ личния си живот, а забравя големия си живот в изкуството. И така той ще спори с човека у себе си, за да умъртви артиста и да го погребе окончателно за творчески живот. А когато писателят не е скаран със себе си и по съвест, по дълбоко убеждение върши своето спра-

---

[3] Максим Горький о литературе, Изд. Советский писатель, Москва, 1953. Из статията „За пиесите"; в бълг. изд., 1966, стр. 658.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ БИБЛИОТЕКА

ведливо дело, има смелостта да гледа живота направо в очите и не се страхува от нищо: нито от несправедлизите съдници, нито от догматиците, нито от изостаналите от общественото развитие. И тъкмо в този смисъл трябва да се разбира призивът за правдиво и пълноценно, за всестранно и реалистично изображение на живота с неговата голяма правда, без да се подценява другата „правда", която я съпътствува и върви по петите ѝ, за да ѝ пречи. А за да се открие тази правда, трябва на всяка цена да се отбягват всякакви догматични декрети и „правила"; трябва да се търси и открива действителната, а не измислената „правда"; да се изтъква смело и категорично, колкото и сложна да е тя. Хората, към които е отправена, ще я разберат. Досега няма неразбрани творби. Това сложно разузнаване на живота и на действителността е още повече наложително, като се има пред вид преломната епоха, в която живеем. Към социализма се устремяват хора от най-различни обществени среди: едни от любопитство, други по дълбоко убеждение, трети от користни съображения, четвърти — за да вредителствуват. . . Ще се наброят още стотици категории, едни от други по-различни, както са различни съдбите на хората. . . И за всекиго в литературата трябва да се намери място. А това изисква творческа смелост да се изгребе докрай истината. Тъкмо в този смисъл трябва да се разбира и съдържанието на немския израз Mut des Fehlens, като и право, и задължение да се търси, по-скоро кураж да се сгреши в търсенето както на верния детайл в портретизацията на образа, така и на голямото естетическо обобщение и откритие. Но нека се уточним още повече, за да не бъдем погрешно разбрани; да се сгреши — да! Но не заради едничката любов към греха и грешките, а за да се изчерпи докрай истината, нашата истина за живота, да се кажат неказани истини, нови и непознати, да се разцепи и косъмът на сто части, като се казва, но истината и нейният светъл лик да блесне като елмаз. Инак ще се върви по наклона на инерцията и с това ще се отдалечаваме от истината, за да се доближаваме непрекъснато до лъжата в изкуството. Това никого не ще ползува. . . А щом сме тръгнали на дълъг и верен път и искаме да стъпваме на здрав и сигурен терен, на плодородна земя, при всички случаи истината по-солидно и неизменно ще ни служи. Само истината е едничката пълноценна храна за сърцата, само тя насища честните търсещи умове, само тя внася сигурност в трудовия ни ден. Само истината е нужна и за живота, и за литературата. С нея се завладяват истинските полюси на човешката душа и найдобре се разкрива хуманистичното начало на цялата ни епоха. . .

2

Ако човек се труди само за себе си, той може, възможно е, да стане знаменит учен, велик мъдрец, превъзходен поет, но никога той не може да стане истински съвършен и велик човек.

Карл Маркс

Хуманизмът в поезията и в цялото творчество на Веселин Андреев може и трябва да се разглежда в непосредствена връзка с епохата, която дава силно отражение върху гражданското и творческото формиране на поета. Ала изясняването на същността на тази епоха изисква по-разгърната теоретическа обосновка, по-детайлирано разграничение на понятието „хуманизъм" и ясна

научна основа при разглеждането на обществените и творческите процеси, свързани с недалечното минало и със съвременността.

Внимателният анализ на диалектиката на съвременната епоха показва недвусмислено строгата закономерност, която разкрива непреодолимият преход от капиталистическата обществено-икономическа формация към новото общество на комунизма. Този преход се характеризира с непрекъснатите взривове на социалните революции, които го ускоряват и се очертават като едни от най-ефикасните локомотиви на съвременното историческо развитие. И целият сегашен революционен процес се отличава с постоянното възникване на все нови и нови противоречия между монополистичния характер на капитализма и световната работническа класа. Тези противоречия са закономерен израз на класовия антагонизъм в световен мащаб. . .

Такава е най-общата картина на диалектиката на съвременната епоха. И в сложните взаимоотношения на главните двигателни сили на съвременното развитие на света ярко се проявяват чертите и на сложната диалектика в съотношението на обективното и субективното, на икономиката и политиката, на общото и специфичното, на интернационалното и националното, както и на всички други страни на историческия процес. Тези големи проблеми са взаимно обусловени, но те остават малко по-встрани от погледа ни, защото характерът на хуманизма е въпросът, който по-пряко ни интересува.

Налага се като безспорна истината, че в нашата съвременност борбата между комунистическата и антикомунистическата идеология се явява като една от най-важните форми на класова борба. В същност на световната арена днес воюват икономиките на капиталистическата и на социалистическата световна система. Надстроечните им идеологии, морал, литература, изкуство и пр. са тяхно отражение при тази съществена разлика, че комунистическата идеология се обуславя от хуманистичния патос на новия обществен строй, който поема под своя закрила трудовото съществуване на всички миролюбиви хора по света. . . Знакът за равенство между двете коренно противоречиви и взаимноизключващи се идеологии означава пълно скъсване с научното мислене, пълно незачитане на историческите факти; означава идеологическо банкрутиране. . .

Съвременната художествена литература и всички изкуства се включват по-пряко или опосредувано в суровата идеологическа схватка. И всички застъпвани концепции в естетиката било за миналото на света, за настоящето или за неговото бъдеще, за човека и неговата същност са свързани с проблемите на хуманизма на нашето време, защото и *хуманизмът*, както и всички идеологически явления, *не е абстрактно понятие* и също получава една или друга окраска в зависимост от класовите и националните гравитации на художника, в зависимост от обективното съдържание на неговото творчество. . . Принципите за партийността в литературата, за „двете култури“ в историческия процес придобиват огромно значение при анализирането на идеологическите проблеми на съвременността.

Напоследък не са редки случаите, когато противниците на социалистическия реализъм и на социализма изобщо категорично твърдят, че никакви обществени преобразования, в това число и коренните революционни преобразования на социализма, нямат никакво значение за облагородяването на човека, за изменението на неговата „животинска природа“. Според тях човешката същност по начало си е антропологична и въпреки честните усилия на социалистическото общество звярът у човека всячески се запазва жив и неиз-

меняем. Достатъчни били само благоприятни условия и той показвал своите зверски зъби. . . За аргументи се използуват жестоките изстъпления и хитлеристките варварства по време на Втората световна война: усетил веднъж мириса на кръв, звярът у човека се събуждал, избуявали у него и дремещите досега пещерни страсти и той се проявявал като садист. . . Апологетите на антикомунизма често прибягват да обосновават даже и социалното неравенство на расова основа. „Белите“ били с вродено благородство, инициативни и талантливи, докато „цветните“ — с варварска изостаналост, нецивилизовани, с робска психика, способни за неквалифициран труд и за низша мисловна дейност. . .

Несъстоятелността на подобни „теории“ е очевидна, затова не заслужават научно внимание. Но работата е в това, че тези антинаучни възгледи дават пакостно отражение в литературната практика на неподготвени творци, които дават плът и кръв на тези „идеи“, обличат ги в одеждите на литературния персонаж, чрез който много по-непосредствено се влияе на читателските кръгове и с това се насажда дори сред прогресивни среди расовата дискриминация, ненавист към цветнокожите, класова омраза към безимотните и шовинистична екзалтация. . . По този начин творецът, писателят, художникът става проводник на антинародни тенденции и без дори сам да желае, идентифицира политическата провокация с позата на естетическите търсения и новаторството. . .

Неверието в духовното прераждане на човека е стопроцентово подценяване и неспособност да се уважава елементарното достойнство на гражданина-творец. Това неверие в човека е твърде показателен симптом за идеологията на антикомунизма. Буржоазията няма вече свои знамена, които могат да обединят народите, за да тръгнат след тях. Антикомунизмът няма своя програма, за да посочи перспективите на жизота, за да привлече трудещите се. И оттук се ражда желанието да се внася безверие и песимизъм, за да могат да се отклонят честните хора от пленителната светлина на ленинизма, чертаещ преобразяването на света и неговото прераждане. Общата обреченост на капитализма проличава и в песимистичните излияния на част от интелигенцията.

И фройдисти, и екзистенциалисти, и пр., и пр. не вярват в нищо. Нямат свои идеали за човека и обществото. Безверието, съмнението, скепсисът се вграждат в психологията на образите; промъкват се като коварна болест, която разрушава човешката душевност по-сигурно и от най-силната отрова. В романите, пиесите, есетата или поезията на екзистенциалистите се отрича всяка съпротива срещу злото. Те я считат за безцелна, за безсмислена. Те гледат дори и на борбата за мир като на пълна „безсмислица“, тъй като робуват на теорията, че войните са нормално и естествено проявление на дремещите човешки инстинкти и на други духовни пориви, затова нямало никакъв смисъл да се води борба срещу войнолюбците. . . Те разглеждат войните като неизбежни, като непрекъснато носени в кръвта, в битието, в цялостната природа на човека. Войната се разглежда като неизживяна човешка стихия, като вродена алчност, като нагон да се разрушава и никой не е в състояние да обуздае гения на разрушението, тъй като над всичко стои силата на смъртта; тя е всевластната разпоредителка над света; тя е в кръвта на този гений и веднъж раздразнен от бушуващата сила на сляпата случайност, никой не е в състояние да изгаси пожарите на войните. Те са неизбежният фатум за човечеството. . .

Всички социални явления, войни и революции, диктатури и реформации се обясняват не с характера на производителните сили и производствените взаимоотношения между имотните и безимотните класи и съсловия, не чрез

закономерностите на икономиката и сложното взаимодействие на базата и надстройката, а чрез „експлозивите“ на човешкото съзнание, макар то да изглеждало кротко на пръв поглед у човека на XX столетие. Настъпвали такива моменти, когато цивилизованият гланц на човека се сривал моментално и той започвал да се проявява като съшински питекантроп или кроманьонец. Разлика между човека на XX в. и нашите далечни прадеди не се прокарва, тъй като той бил завладян от подсъзнателните стихии на „неизменната“ човешка природа, която била една и съща в своята свирепост и алчност. По този начин много леко се оправдават и жестокостите на нацистите, и масовите разстрели, организацията на смъртоносните камери, където хората танцуваха по заповедите на смъртта; съвсем лекомислено се извиняват и „хуманитарните“ заразявания на руси, поляци, евреи и пр. с чумни и холерни бацили. . . Затова с безразличие се гледа на озлоблението, свирепия бяс и безочието, с които съвременните американски фашисти превръщат щатите в джунгли на расизма, а на останалия свят гледат като на тъмна и незавоювана провинция. . .

У един автор като Фолкнер например ще срещнем потресаващи сърцето и ума садистични изстъпления, които не личи да се осъждат от автора. В неговия роман „Светлина през август“ наблюдаваме ужасната сцена, в която явно личат расистките изстъпления на американския бивш сержант Пърси Грим. Той линчува безпощадно Кристмас, вследствие на което настъпва и смъртта му. Грим е не само фанатизиран садист. Той е до умопомрачение убеден расист, със здрави нерви и стоманено спокойствие. Човек изпитва истинско отвращение от неговите ужасни манипулации с окървавения месарски нож. Те биха развълнували и трогнали дори и най-коравосърдечните. . .

В наше време един писател като Стайнбек оправда жестокостите на американските войници в Северен и Южен Виетнам.

Идеологическата диверсия на империализма насочва своите удари върху прогресивната наука, философия, естетика, литература и изкуство. Използуват се позволени и непозволени средства, за да се оправдаят и „насърчат“ стихиите на първичните сили — жестокост и свирепост, — проявяван и от американските и марионетните войски във Виетнам. Същата необузданост се проявява и срещу всеки патриот, който се бори за човечност и справедливост, който се обявява против войната в Близкия Изток, Виетнам и навсякъде, където гинат невинни хора. Всяка прогресивна мисъл от класическата или съвременната литература се обявява за „табу“.

Състоялият се в Мексико през септември 1963 г. XIII международен конгрес на философите показа, че в разговорите на тема „Проблема за човека“ някои учени от Франция, Испания, Белгия, ГФР и пр. излизат със съвсем умозрителни и неясни концепции за човека. Те говорят за него съвсем абстрактно и откъснато от конкретната социална действителност. Те напълно го отделят от неговата класова детерминираност, от материалната атмосфера и не съблюдават точните исторически координати и обществено-икономическите взаимоотношения, сред които се формира. Изобщо учени като Марсел, Алонсо, Сарагует, Райемекер, Рингелен и пр. гледат на човека като на биологично същество, като на някакво растение, което се ражда, живее и умира, без да променя своята природа, без да подлежи на развитие и усъвършенстване. Човекът за тях е обикновен антропологичен вид, който е способен за разлика от другите „видове“ да преживява и да изпада в различни състояния. Тези учени, дори и когато говорят за човешко достойнство или за свобода на личността, превъзнасят пак някакъв абстрактен човек, някаква извънкла-

сова личност, като се абстрахират от материалното и духовното положение, в което се намират обикновените хора, обикновеният човек в Индия или Индонезия, в Латинска Америка или в Италия, в Испания или в коя да е страна на Африка. . .

Стана „модерно“ в някои западни литератури да се „възвеличава“ битието на т. нар. „малък човек“, който пряко или косвено се противопоставя на човека-борец за социални правдини. При изобразяването му се утвърждават дегероизацията в живота, сивият и безцветен живот, растителното всекидневие, безперспективното „живуркане“ . . . Често пъти се внушава безсмислието на живота, „доказва“ се, че няма „нищо ново под слънцето“, че всеки се „спасява“, че всеки се „съхранява“, че всеки съществува някак в отчуждение и самота, без нужда от когото и да било, без грижи за когото и да било. Дегероизацията и дехуманизацията се чувствуват в нихилистичното отрицание на света и живота, в киселите плодове на отчуждението, в обикновеното неверие в човека, в съпружеската студенина, в прекършената чувствителност на деца към родители и обратно, в голямата безизходица пред тежестите на капиталистическия живот, в отсъствието на перспективи. . . Безверието, черногледството, непреодолимият песимизъм се втъкват като туморна метастаза в художествената плът на многобройните лирични и белетристични творби. Непрекъснато се подчертава колко глупаво е да се живее, колко абсурдно е да се воюва, колко смешно е да се съпротивяваш. . . Човекът е смазан, унищожен, унижен и безизразен в духовната безсъдържателност на антиклириката, антиромана, антидрамата, антиидеологията. Хаотизмът, херметизацията, психоанализата, екстравагантността на чувствата, атавистичните нагони, сексът, шифрованата интелектуалност, авангардистичната мъглявост, маразмът и в крайна сметка пълното отрицание на нормалния човек са присъщи атрибути на една значителна част от художествените произведения на „модерните“ писатели на съвременния Запад.

Не са редки случаите, когато в много съвременни романи на обикновения човек се гледа с недоверие и презрение, третира се като някакъв „туземец“, неспособен за интелектуална работа. Често се сравнява с бракуван „кираджийски кон“, със скота, с добичето, подходящ само за груба „изкопчийска“ работа. Всички тези, пък и другите подобни симптоми свидетелствуват, че отразяваният в тази литература живот се движи все в едно твърде старо русло, в сферата на капиталистическото отчуждение, на бруталните инстинкти и моралната деградация. . . Трудовият човек се изобразява без всякакво национално самочувствие, без усет за класова принадлежност. Изобщо на партийността и народността в изкуството и литературата се противопоставят денационализаторските, надсоциалните, „безпартийните“, космополитичните тенденции. . .

Осквернени са най-интимните чувства у човека: на любовта се гледа само като на плътска наслада. Жената се третира като неравноправен и непълноценен човек, като обект на сладострастие, като укротителка на секса, като „кобила“ или „кобра“. В много творби се ширят изневярата, двуличието и съпружеската ненавист, без да се осъждат. В други произведения може да се долови и някаква дива наслада от садистичните „любовни“ преживявания на преситените. Мазохизмът се превъзнася като изключително удоволствие (по-подробно вж. Виготски — „Искусство и психоанализ“). Срещат се цинични и натуралистични описания, унижаващи всякакво достойнство на човека: сладострастна голота, извратени „хватки“ на акта, несвойствени на човека сексуални крайности. . . В тези „открития“ жената се представя далеч от

проблемите на семейството и майчинството. На семейството се гледа като на „вкиснало вино“, затова открито се защищава полигамията. Насърчава се „любовта“ към съвсем млади момичета или момчета; показва се и такава „любов“, при която синът става баща на братята си, дъщерята става майка на сестрите си, брат и сестра стават „съпрузи“. . . Кръвосмешението се оправдава пак с атавистичния „бунт“ на кръвта, с неизживените „нагони“ на груповия брак или с т. нар. „Едипов“ комплекс. Грубото изнасилване, развратът, порнографията изобщо се превръщат в литературна епидемия. . .

Метафизическото отношение към човека взема и друг реален израз. Италианският белетрист Джузепе Марота например дава „своя“ интерпретация на съвременността в „Ученици на слънцето“, където митовете за Венера и Юпитер се преплитат с италианското всекидневие, с грубите шеги и страсти на съвременните бедни неаполитанци. Задачата, която преследва Марота, е да покаже колко неизменна и вечна е човешката природа. Зад настроенията, чувствата, страстите и грубостите на съвременната младеж се оглеждат нагоните и инстинктите, вечните навици и всичко онова, което е „неизменно“ у човека, неговата хищност и страстно любопитство. Авторът иска да ни внуши, че всичко на света е прастаро и познато, че човешкият род не се е придвижил напред, защото са останали неизменни пагубните страсти, ужасът и схрахът от смъртта, а безгрижието на боговете е отминало безвъзвратно. Безспорно екзистенциалисткото третиране на живота е дало ограничено и превратно тълкуване на жизнените процеси, на развитието и човешкия прогрес. Еднообразието, до което се достига, неверните асоциации, преминаващи в груби аналогии, водят до елементарност и изопаченост в художествените обобщения, до невярна представа за света и неговата диалектика.

Опростителството и вулгаризацията се пренасят и по отношение на бъдещето, когато то е в центъра на вниманието на някои западни белетристи. В техните книги идващите дни не изглеждат твърде радостни за обикновения човек. Науката и техниката го смазват. Той изглежда съвсем нищожен сред грамадните мащаби на техническите завоевания. Човекът е ужасен и доведен до полуда. Рей Бредбъри, един от най-популярните съвременни фантасти, рисува картината на техническото съвършенство в своя апогей, ала от това човекът не става по-съвършен и по-добър. В своята книга „451° по Фаренхайт“ той вижда човека без щастие, макар да е обграден от техника. Постиженията на науката са ограбили и изсушили човешката душа. От нея са изчезнали състраданието и обикновената доброта. Настъпило е отчуждението. Хуманистът Бредбъри съзнава накъде води технизираният американски начин на живот и от това не му става по-весело.

Тревогата на Бредбъри е твърде симптоматична. Американският начин на живот по начало е антихуманистичен. Не е ли антихуманен акт мръсната война във Виетнам? Расовата дискриминация? Убийството на Мартин Лутър Кинг? Не е ли пълен абсурд изгарянето на милиони тонове пшеница или потопяването на милиарди килограми хранителни продукти, месо, плодове, кафе, захар и пр., когато в същото време в Индия и на други места измират с хиляди и хиляди бедни хора от глад или изтощени от най-различни епидемии. . . Никога безразличието и егоизмът не ще се нарекат хуманизъм!

Винаги са били уважавани онези творци, които са избирали за свой идеал една голяма обществена идея и винаги последователно, при всички обстоятелства, са я отстоявали и бранили в творчеството си. Такива писатели има и нашата съвременност: Шолохов и Брехт, Федин и Лакснес, Хемингуей и То-

мас Ман. . . Но когато говорим за големите имена в литературата и за тяхната способност да проникнат в обществените процеси и в драмите на човешката душа, още повече изпъква безплодността на онази непълноценна литература, в която се отрицават мечтите на Ленин и действителните постижения на половината на човечеството; в която се рушат хуманистичните начала на човешкото развитие. . . В тази литература целият свят се представя тенденциозно. Обезсърчават се всички почини Подчертава се обреченост на всичко. . . Писателите бягат от традициите на „музейната класика“ и в своите „новаторски“ търсения далеч се отклоняват от нейните художествени достижения. Угнетява най-силно подчертаното неверие в човека. С черна багра се отнася и прогресът, и слънцето, и всяка красота. Не се вярва в чистата майчина обич, в синовната преданост, в нежната любов на брата или сестрата. Величаят се навсякъде, просто като закон користта и алчността, грубият интерес и безразличието.

Съвсем неоснователен и непочиващ на реални основания е и възгледът на модернистите за естетическата недозрелост на трудовите хора. Подценяването на техния усет е не само зле маскирано високомерие, а съзнателно или несъзнателно прокарван расистки принцип. По-скоро е страх от зрелия съд на народа. У всеки, който твори на недостъпен поетически език, този страх ражда и черногледство, и безперспективност. . .

Модернистите отбягват или разрушават осезаемия образ на човека. Не изобразяват неговото конкретно битие и с голяма охота го заменят с неясни и скрити „субстанции“. Те изследват не човека като цяло, а потока на т. нар. „модерна душа“, обладавана от някакво изключително, надкласово „несъществуващо, безформено, но страдащо същество“. Недосегаемите интуитивни видения на модернистите се превъплъщават в най-причудливи формалистични трикове и ребуси. Абстрактните им „преживявания“ не могат да се отлеят в познатите ни форми, утвърдени от класиката. Затова те си изграждат „свои“ техники. Абстракционистите заменят фигурната живопис с натурални откъси от найлонови чорапи или нечисти юргани, с гвоздеи или стърготини, с шайби, спици или препарирани птици, с ръждясали вериги от велосипед, с небрежно разхвърляни петна по таблото или с най-различни вехтории от вторични суровини. Това за тях е „истинското изкуство“. Това, което е „неподправено“. Неговите отрицатели те назовават „невежи провинциалисти“.

Значителната част от литераторите-абстракционисти и авангардистите унищожават естетическата реалност на художествения образ, дават му фройдистко тълкуване, стремят се да го разложат и деформират, за да не напомня с нищо на действителните герои от живота. Те съзнателно отбягват контактите с жизнените проблеми, както и със зрелите и „живи“ традиции на класическото наследство. Не зачитат „традиционните“ чувства и мисли на трудовия човек, а се скриват в черупката на безперспективното чоплене на собственото си „аз“ в херметическа изолация от живота. И в своята душевност те дирят не това, което може да ги сроди с останалите хора, а мимолетното, случайното, изключителното и неуловимото; онова, което е и „извънредно“, и „шокиращо“. Те превръщат абсолютното и сляпото своеволие на случайността в самоцелна игра. И за да се улеснят в своите произволни „търсения“, те презират всички „литературни, граматически и синтактически препятствия“. Като краен резултат за естетическа същност признават „нещото“, което е безименно, безплътно и механистично, без начало и без край, без

художествена сърцевина. Това „нещо“ е равностойно на „нищото“ в човешкото битие, което не е усещано, не е промисляно, не е чувано, не е и виждано. Това, което е на границата между живота и смъртта. Абсолютиризирайки ирационалното и нихилистичното отрицание на света, стигат и до собственото си отрицание. Престават да вярват и в „нищото“. Непонятното им словесно жонгльорство вече не е поезия, а „антипоезия“; разрушеното класическо повествование, „насечено“ с абстрактни съждения и най-случайни отклонения, се превръща в „антироман“, а безконечните реплики в диалога или монолога — в „антитеатър“. . .

Всички експерименти или т. нар. „психологически амеби“, „микроанализи“ и всякакви други екстравагантни опити на абстракционистите са еднакво недостъпни и за обикновения човек, и за специалистите, тъй като никой не би могъл да разчете сложношифрования псевдолитературен водопад от капризни словесни плетеници. Тези „сигли“ могат да се коментират от всекиго различно; те са едва доловими „халюцинации“; някакви загадъчни „подсъзнателни“ гласове; „свръхинтелектуални“ прониквания в „супермодерната“ космополитична душа с цялата ѝ феноменална „прозорливост“ и болезнена „изтънченост“, обичайно просмукана с отчаяние и нерядко с маразъм и човеконенавистнически настроения. В тези прозрения понякога се стига и до „оргии“ на безсрамен натурализъм или до дразнещите синкопи на най-отчаяния краен субективизъм. Разбира се, такива „естетически“ екстракти са адресирани към рафинираното внимание на преситения духовен елит от „естети“ и сноби в капиталистическия свят, и то под формата на супермодерно изкуство. Трудно е да се повярва, че и това подбрано общество ще асимилира подобно изкуство. Да не говорим за самодоволния буржоа или лумпен, който с удоволствие би предпочел пикантните и осезаеми интриги на комиксите, криминалното четиво или нашумелия „поп-арт“. . .

Абстракционистите се крият зад стените на измамните си блаженства, без да се съобразяват с чисто човешките и национални импулси, без да проявяват гражданска заинтересованост, макар да не се свенят да считат себе си за „апостоли на обществената съвест“, за непризнати „новатори“ в изкуството и литературата, за носители на напредничави идеи и т. п. Жестока заблуда! — заплащана често пъти със сурови терзания или творческа смърт. Жалко е, че сред модернистите попадат и трудови интелигенти, хора талантливи и честни, които напразно пропиляват своята дарба. Тъкмо на такива дейци трябва навреме да се подава ръка. Писмата на Георги Димитров след 1935 г. до редица наши и световни писатели показват колко плодоносни са контактите с демократично настроени писатели, които все още вярват в народа и не са скъсали окончателно връзките си с неговата борба. . .

Каквито и нови „измерения“ и „мащаби“ да търси, каквито и „удобни“ позиции да открива в „модерното светоусещане“, формализмът си остава чужд за хората, борещи се за мир и социализъм. Изкуството на формализма е ярък документ за творческа безпомощност и анахроничен паметник за естетическа безвкусица. . . Защото всяко разкъсване на образната тъкан на литературата и изкуството, всяка неяснота в естетическите позиции крие в себе си заблуди и илюзии, дезориентираност и в последна сметка — реакционни тенденции. Никак не е случайно, че тъкмо пропагандаторите на „модерния сенсибилитет“ съзнателно се стремят да ограничат бързия художествен растеж на масите и да ги изолират от светлината на пролетарската културна революция. . .

Естетиците на Запада отправят непрекъснато нападки към литературата и изкуството на социалистическия свят. Наричат ги „ангажирани“, „догматични“ и т. н. Те с особена охота отрицават жизненото в нашето изкуство, близостта на литературата ни до народа, нейните реалистични принципи. Най-настървено отричат нейния хуманизъм, утвърждаван чрез метода на социалистическия реализъм. Ненавиждат борческото начало в живота и в литературата и се прекланят пред западната демокрация, пред „спокойствието“ на космополита, „незаангажиран“ с никого, необичащ никого. . .

Когато човек внимателно следи мислите, философията или най-различните концепции за човека и за живота, насаждани по всевъзможни начини от идеолозите на антикомунизма, неудовлетворението не е единственият признак на вътрешното възмущение. То може да се изрази с крилатата фраза на Сент Егзюпери: „. . .Невъзможно е да се живее без поезия, без багри, без любов.“

Действеният хуманизъм на нашето социалистическо общество няма нищо общо с абстрактния хуманизъм на буржоазните философи на империализма, нито с каготизма на религиозните секти. Абстрактното леене на сълзи в името на човека изобщо е само красив жест по пътя на човешкото унижение и на най-жестоката експлоатация. Всяка литература, която се поставя в услуга на клерикалите или монополистите, престава да изобразява правдиво живота. Пресеква и всякакъв хуманистичен патос. Духовната инфлация на такава литература не произтича от липсата на формално изящество и стилистични похвати, а от нейната херметизация и дехуманизация, от пълната ѝ изолация от действителните нужди на живота или от пряката ѝ утилитарност (комикси, поп-арт и пр.). Такава литерутура не брани човека и човешкото достойнство, не защищава неговите мечти за съвършенство на живота, не утвърждава неговите чувства, а възвеличава всичко онова, което улеснява неговото потисничество: религия, буржоазен морал, експлоатацията на човека от човека, алчността, отчаянието, разединението на обществото и т. н. Затова такава литература не ще се радва никога на разцвет. Тя никога не ще роди шедьоври. В замяна на това ще разцъфтява и ще се развива литературата, която възвеличава дръзновенията на борещия се за социална справедливост човек; литературата, която възпитава революционери, която от всички съкровища поставя най-високо неоценимото богатство на човешката личност. . Тази личност трябва да бъде защитена!

Самият факт, че в някои западни страни фашизмът отново днес се възражда и в живота, и в литературата, е красноречиво доказателство, че старият свят на монополите агонизира и не може да живее без войни, че се задъхва без кръвопролития. Не случайно Горки още през 1932 г. заяви пред тържествено събрание в Болшой театър следното: „Сградата на капиталистическото общество рухва, акустиката ѝ е лоша, резонансът — подъл.“ Това обстоятелство налага още по-голяма активност в духовното строителство на социалистическия свят, за да предпазим невредим трудовия човек от „подлия резонанс“ на загиващия свят. Духовната профилактика е задължителна за всеки честен човек по земята. Проказата на егоизма трябва все повече и повече да се ограничава. Такава е повелята на цивилизацията ни, такава е мъдростта на живота.

Най-големият хуманист на нашето време — Максим Горки — предсказа гибелните разрушения на фашизма, неговите жестокости и цинизъм. Той предусети голямата опасност за човешката култура и цивилизация и побърза да предупреди, че е „безумие да се придумва звярът да се държи милостиво

към човека, попаднал в лапите му, и че е нужно само едно — да се изтръгне самата лапа от плешката заедно с главата на звяра.“ И опитът показа, че всеки, който повече жали главата на звяра, по-малко е сроден с участта на човека; който не признава прозорливостта на Горкиевата максима, че „когато врагът не се предава — се унищожава“, той насърчава варварството на войнолюбците, подсилва безотговорността и анархията на обезумелите и обречени „филантропи“. На времето не друг, а Чърчил и леди Астор „препоръчваха“ с най-голяма настойчивост да се прекратят т. нар. от тях „отмъстителни“ процеси срещу есесовците, заловени след Втората световна война. Тъкмо тези „високоблагородни“ люде издигнаха гласове за превъзпитанието на обвинените активни хитлеристи и с това оставаха верни на своята „любов“ към „човека“, оставаха предани на своя „хуманизъм“. Казано на наш език, тази хуманистична дързост и фарисейско човеколюбие е равностойно на обич повече към убийците, отколкото към техните жертви. Който обича истински човека, той се бори срещу неговите убийци, всюда да се отстранят всички условия, които пораждат появата на нови садисти.

Когато световният империализъм прави всички отчаяни опити за контранастъпление срещу братската социалистическа общност, когато насочва идеологическата си диверсия към крута „ерозия“ на нашия строй и не жали никакви средства за подривна дейност, това означава, че всяко наше спокойствие и немарливост, всяка наша небрежност и пилеене на силите подкрепя обективно силите на противника. Необходимостта от пълна консолидация на силите на прогреса, от пълно братско единство на социалистическите народи под знамето на марксизма-ленинизма налага на хората на изкуството нови и актуални задачи. Нашата революционна съвременност се нуждае от ярки и високохудожествени произведения, в които да се защищават правата на съвременника да живее в мир и творчество, в които да възтържествуват принципите на действения хуманизъм.

Съвременните прогресивни писатели от четирите краища на света дълбоко съзнават колко труден и мъчителен е пътят за обновлението и изменението на живота. Този голям път ние наричаме наш, неспокоен, свещен. „И ако трябва да говорим за нещо „свещено“ — пише Горки, — то свещено е само недоволството на човека от самия себе си и стремежът му да бъде подобър, отколкото е; свещена е омразата му към всяка житейска смет, създадена пак от самия него; свещено е желанието му да унищожи на земята завистта, алчността, престъпленията, болестите, войните и всякаква вражда между хората, свещен е и неговият труд.“ И за да се заличат социалните злини и за да разцъфти пролетта на човечеството, нужни са усилията на всички творци.

Стремленията на писателите-хуманисти бяха ярко изразени на IV конгрес на Съюза на съветските писатели и от Михаил Шолохов, който подчерта необходимостта от пълноценни творби, отразяващи разцвета на социалистическото общество. Но в своето изказване той подчерта и друго: „В последно време на Запад се разнасят много гласове, които ратуват за „свобода“ на творчеството за нас, съветските писатели. Тези неканени „доброжелатели“, в чието число е и ЦРУ на Съединените американски щати, и някои господа сенатори, и отявлени белогвардейци, и дезертьорката Алилуева, и не безизвестният Керенски, който отдавна е станал политически труп. Ето в какво удивително съдружие попадат нашите радетели за свободата на печата.“

На тях им е много скъпа оная абстрактна и „абсолютна“ свобода за всички „от монархистите до анархистите“. И с основание Шолохов пита: „Какво е това — свята наивност или откровена наглост?“

Подобни „доброжелатели“ дадоха вече няколко „добри“ урока: те не се задоволяват само с пожелания и апели, а съзнателно се опитват да внасят неверие в нашите светини; да постигнат разложение сред творческите среди, да изграждат „кръжоци“; под невинна форма прибягват към идеологическа диверсия, към антикомунистическа ескалация на концентрирана отрова, а когато им се удаде, застават и зад картечниците. . . и бесят комунисти. . .

Изобщо литературните екстремисти се отнасят с пълно безразличие към най-ценния жив материал на изкуството, към гордостта на природата, към човека. Те превръщат в истински ад живота, защото са лишени от способността да го обичат. Те отричат всяко „познание“ за света, внесено в изкуството. Разчитат на мъничкото си „аз“ и се доверяват единствено на своите субективни усещания и вътрешен поток на съзнанието. И в този съзерцателен процес изпъква повече съжалението и оплакването на човека, с което само го унижават и принизяват до степен на двуного млекопитаещо същество. Оплакателното отношение към човека по обратен път напълно съвпада с лютеранската проповед: „Търпете, отстъпвайте, откажете се от своето тяло и имущество, не въставайте против управниците и против насилниците!“

По своето същество подобен „хуманизъм“ е пълно отрицание на онези човеколюбиви начала, утвърждавани както от Ренесанса, така и от „бурния“ период на буржоазията, която в съзряването си изразяваше прогресивните тенденции на живота. В днешно време „буржоазният хуманизъм“ е не само надживян и ограничен. Всички поробвани или поробени народи познават неговата двулика същност. Ненаситният парвеню осигурява за себе си пълна свобода за експлоатация на народните маси, неограничени права за лично облагодетелствуване, за натрупване на лично богатство за сметка на трудовия човек. . . И тъкмо подобни парвенюта, обединени в мощните си картели, превъзнасят „хуманизма“ на монополистическия капитал и в името на бизнеса днес свалят правителства, разтурват парламенти, организират преврати, натрапват военни хунти, маршали или кардинали, подготвят настъпление на фашизма, избиват собствените си президенти. . .

Такива филантропи обръщат повече внимание на расовите си кучета и котки, отколкото на децата на работническото население или на негрите. Те отварят болници за домашни животни, докато хиляди хора измират от глад и нищета. Те държат в ръцете си целите богатства на многобройни страни по света, без да се погрижат за тяхната култура. В своите училища и колежи те дават не само ограничено класово образование, но скоро дават и колтове, и нагани, и бомби, и напалм на своите питомци, за да убиват непокорните, за да стрелят по цветнокожите и всички, които не признават тяхното господство. И този техен „хуманизъм“ като чумна зараза те насаждат не само в литературата, но и в киноизкуството, и в театъра, в телевизията и навсякъде, където могат. . . И главни герои в „художествените“ им произведения са „братовчеди“ на Джеймс Бонд, всевъзможни ренегати, движещи се кукли, детективи на частни фирми, търговски агенти или пътници, контрабандисти на опиати, известни крадци или убийци, буржоазни възпитатели, идеолози или журналисти, сутеньори, проститутки или поклонници на Ганимед, безделници, скитници или забогатели бакали, обладани от зоологически инди-

видуализъм и от всички земни страсти, които може да породи частната собственост, от всички пороци, които погубват човешкото у човека. . .

Някога Чарлс Дикенс писа: „Аз твърдя, че литературата е длъжна да свидетелствува за своята вярност към народа, длъжна е горещо да защищава прогреса, щастието, благоденствието на хората.“ И ако днес прогресивните писатели от всички социалистически и несоциалистически страни подкрепят правдивите мисли на английския писател, то все още съществуват писатели, които обичат да се наричат „независими“ и стоят настрана от борбите на масите. Безразлични са към мъката и щастието на народа. Равнодушни са към мизерията и борбите на трудовите хора. Такива творци считат своите колеги, които вървят в крак с народа, „завербувани“ за делото на мира и социалния прогрес и затова мечтаят да си останат „незаангажирани“, да си останат „свободни“ и по този начин да се чувствуват извън времето и да пишат за човека изобщо. Така те съзнателно избягват обществените проблеми в литературата. Партийността или националните чувства се считат от тях за вулгаризаторство в творчеството, за принизяване на „ефирната“ им естетика до равнището на естетическия вкус на масите. Своите изисквания те съобразяват преди всичко с екстравагантния вкус на капиталистическия елит и неговия антураж, бленуващ за „чисто изкуство“, недокоснато от „дивия“ шум на тълпите, „неопетнено“ от темите за глада на низвергнатите, незасегнато от жажадата за социална свобода, за щастие, мир и прогрес. . . Времето твърде бързо изневери на техните илюзорни надежди. Никога изкуството не е било извън сферите на определени политически тежнения. . .

Сега естетствуващите парнасци на Запад са в тревога. Тъкмо от тях се иска да нарушат покоите на своето невъзмутимо блаженство и да „слязат“ на земята. Свещенодействуващите жреци в храма на ефирното изкуство се подканват най-недвусмислено и настойчиво да създават активистично изкуство, способно да въздействува на народните маси, но не по-лесно да се освободят от робството на капитализма, а за да се утвърждава това робство и се ограничи олевяването на трудовите хора. И още: да се спечелят младежта и творческата интелигенция на страната на капитализма, защото „комунизмът обръща младите интелектуалци“ срещу системата на стария свят. Всички апологети на студената война и антикомунизма впрягат в служба цялата си пропагандна машина. На всички езици по света се проповядва „свещен поход“ срещу идеологията на марксизма-ленинизма, и то в момент, когато значителната част от дребнобуржоазната интелигенция на Запада постепенно се убеждава, че социализмът е предстоящ утрешен ден за техния живот, че тяхното действително бъдеще се свързва неотменно с истинската свобода на освободените народи и с действения хуманизъм на новото комунистическо общество.

Прогресивното човечество начело със социалистическия лагер се стреми да предотврати пристъпите на империализма за трета световна война. Ако човечеството не осигури мир, след една евентуална катастрофа на планетата ще настъпи пустош.

Ще позволят ли писателските съвести да се опожари планетата?

Кой ни застрашава? И защо?

Тези въпроси имат само един отговор. Световният капитал и фашизмът смазаха половината Европа. Разрушиха Украйна и Белорусия. Съвременният империализъм на янките опожарява най-варварски, стъпка по стъпка, геройчен Виетнам. Разпалва локални пожари по всички краища на света. Застрашават

света едни и същи сили: смъртоносните сили на империализма, срещу които трябва да се опълчи човечеството, за да осигури своето бъдеще. Това бъдеще трябва да гарантира щастие и благоденствие, радост и разцвет, пълна и всеобща свобода за всички народи и племена. Атомната заплаха, масовите епидемии, гладът и унищожителните войни са все още страшен бич за живота на съвременния човек независимо от неговото убеждение, национална или расова принадлежност. . .

Художествената литература, всички изкуства, целият живот не трябва да върви към дехуманизация, овълчаване и самоунищожение, а непрекъснато да се извисяват духовно, да се усъвършенстват и облагородяват. Такъв е повикът на всички добри писатели по света. Към подобни стремления ни насочват и заветите на всички честни хора, незавърнали се от войните. Такава е и здравата логика на живота и на всяка истинска човешка радост.

Проблемите на човека в бъдещето, на близкото, пък и на по-далечното, се решават в настоящия ден. Времето, в което живеем, задължава всички майстори на словото да разгърнат максимално творческата си енергия, за да дадат своя принос за по-бързото цялостно хуманизиране на света,

Хуманизмът на нашата съвременност получи най-ярък израз в комунистическия манифест на нашата епоха — в новата Програма на КПСС, която бе приета като ръководство за действие и от БКП. Наред с огромните икономически, политически и организационни начинания в нея са набелязани и задачите в областта на новото духовно строителство: „Партията ще се грижи неуморно за разцвета на литературата, изкуството и културата, за създаването на всички условия за най-пълното проявяване на личните способности на всеки човек, за естетическото възпитание на всички трудещи се, за формиране на високи художествени вкусове и културни навици у народа. Художественото начало ще одухотвори още повече труда, ще украси бита и ще облагороди човека.“ (Программа КПСС, Москва, 1961, стр. 130). Това одухотворение ще стане реалност! Благородството ще стимулира към пълен разцвет на комунизма. . .

Човеколюбецът Горки с болка и надежда вярваше, че човешката мъка ще отлети от земята и тя ще се превърне в достъпно място за „всеобщ възторг“, където животът ще тържествува над смъртта, където хората ще творят голямо изкуство, напълно достъпно за радост на всички. И за да се реализира тази красива мечта, Горки постави огромна задача на своите съвременници, която не е загубила своята актуалност и днес: „Животът на човечеството е творчество, стремеж към победа над съпротивата на мъртвата материя, желание да се овладеят всички нейни тайни и да се накарат силите ѝ да служат по волята на хората за тяхното щастие. Щом сме тръгнали към тази цел, ние сме длъжни, в името на победата, да се грижим ревностно за непрекъснатото развитие на количеството жива, съзнателна и активна психофизическа енергия на света. Задачата на сегашния исторически момент е развитието и организирането по възможност на целия запас от енергия на народите, превръщането ѝ в активна сила, създаването на класови, групови и партийни колективи.“ Решението на тази актулна и днес задача изисква творческата енергия на големи и малки народи за решителното и трайно опазване на делото на мира. Без мир няма творчество, няма красота, няма разцвет на човешкото общество. Мирът трябва да се превърне в основен законодател на нашето бурно съвремие. Мечовете да се претопят в плугове, танковете — в трактори; ядрената енергия — да се използува само за мирни цели. Разоръжаването — да бъде всеобщо. . .

Такива са най-светлите мечти на съвременното човечество. Така много по-бързо прометеевската светлина на нашия велик идеал ще проникне и победи по цялата планета. Пленителната красота на нашите идеи ще утвърди посилни закони и от слънчевата гравитация, а човекът ще тържествува като горд победител над природните сили, като всевластен господар на вселената, реализирал пълно човешко щастие. . .

3

Бе тежък бойният ни път —
родихме се в жестоко време.
Решени на живот и смърт,
растяхме ний — желязно племе.

Веселин Андреев

Хуманизмът на Веселин Андреев изцяло се свързва с голямата борба за преустройството на света, с пролетарския хуманизъм на българската работническа класа. Всеки ред, написан от поета, се свързва пряко с Марксовия призив — „Да работим за света!“, — свързва се изцяло с антифашистката борба, с епичните партизански боеве. . . Поетовото чувство за дълг към хората и света е *човеколюбие в действие*, показано в борба и стих. Този стих казва повече истини за това огромно чувство, отколкото ние можем да кажем за него.

В светлия поетически свят на В. Андреев има много красота, граждански подвиг и благородство. Има недоволство от света, жажда за възвишени дела, прекършени радости и чувства, трагични изживявания и възторжени подеми. Има тревожно безпокойство на чувствата. . . На пръв поглед художествените „феномени“ изглеждат някак еднолинейни и неосъществени блестящо, с подчертано майсторство. В същност такова впечатление те оставят само при външен и повърхностен досег с тях. Взрем ли се по-отблизо и по-задълбочено, ние откриваме подкупващия непосреден лиризъм, лишен от всякакъв изкуствен патос, и веднага усещаме драматичната струя. Поетът не прави усилия да изглежда искрен, защото искреността е в цялото му същество. Той има ясен път, ярко и неопетнено знаме, силна любов към човека, партията и родината и онова „малко“, което наричаме обич към любима, към майка и още неродени, ала жадувани деца, и онова „много“, което е извън тях, но което му стига, за да се чувствува щастлив. . .

Голямото вълнение за съдбата на революцията, дългът пред народа, пред комунистическата партия и чувството за отговорност пред тях и пред бойните си другари слагат трайния си печат върху поетовата лирика — най-значителното завоевание в художественото дело на Веселин Андреев — и върху всичко, което е написал — мемоари, очерци, разкази, пътеписи, есета, статии, епиграми. . . Всички те са сгрети от сърдечната топлина на едно чувствително сърце, готово да се радва на успеха на другаря си, готово да се раздаде на хората. Поетът също като Белински би могъл да каже за себе си: „Аз не желая щастието дори като подарък, ако не съм спокоен за всекиго от моите братя. . .“ Лирическият герой е обагрен от етичната светлина и чистота, от нравствеността на един партиен войник, дълбоко съзнал, че „човек става голям едва когато смята успеха на другаря си за лично дело“.

Томас Ман има една мисъл, която гласи: „Ние се възхищаваме от изкуството, когато то умее да говори с езика на живота. Но нас *още повече ни възхищава животът, когато той, без да съзнава това, говори с езика на истинското изкуство.*“ (к. а. Хр. Й.). Ако приемем тази мисъл за аксиома, не може да не признаем, че тъкмо в творчеството на В. Андреев животът се е превърнал в истински изкуство, в неподправена поезия. И тъкмо затова на такъв художник човек се доверява без остатък: той вдъхва увереност в живота и в справедливото дело, на което се е обрекъл. Вдъхва надежда, че човекът-преобразовател ще тържествува вовеки, че негова е последната победа в суровия и безпощаден двубой. . .

Поетът съзнава жестокостите на своята епоха, но не може да ги развърже от сложния възел, в който те са преплетени и с романтиката на борбата, и със справедливото възмездие:

Ний гледахме от някой рид
глави как носят на върлини,
как родният ни дом гори,
как — луди — старите проклинат. . .

И зреехме в свещена мъст,
що челюстите в гняв сковава,
и всеки — с враговете твърд —
убиваше, когато трябва.

Но в загрубелите сърца
таехме ний дълбока нежност
и майка, и любима, и деца
със нас вървяха неизбежно. . .

„Желязно племе“

И сякаш, за да се разсече „възелът“,от който произтичат всички противоречия на времето, е нужно не само обич, не съмо красиви чувства, а нещо много голямо, което го няма още, но което непременно трябва да се роди, което трябва да победи. И за да възтържествува това „голямо“, трябва да се изпият всички горчилки на живота. „Писателският път. . . — пише Горки до Бабел — е осеян с гвоздеи. . . ще се случи да се ходи по него с боси крака, доста кръв ще изтече и от година на година все повече ще тече. . . за честния писател и революционер е велика чест да мине по този път.“[4] Поетът, както и всеки честен човек, не може да избяга от себе си, нито да пропъди вълненията, които го обладават. Той не само съзнава жестокостите по пътя, но и сам ги среща. Сам се натъква на вражеските засади на жандармерията и от нейните куршуми падат пред очите му другарите му. Падат като герои от картечниците на врага, когото нито могат да унищожат, нито сам той се предава. Полицаи, жандармеристи, офицери, заслепени войници, патриотари от така наречената „обществена сила“ на полицейския министър Дочо Христов обкръжават с кордони малобройните все още партизански чети и отряди и атакуват от всички страни. Атакуват за техните глави Нападат, за да ги унищожат. . . за да не подриват господството на фашистката държава.

[4] Исак Бабел, Начало. Алманах, год. XXI, кн. 13, 1938, стр. 79.

И в съзнанието на поета неведнъж ще преминат мисли, които отдавна е изразил Горки в своята статия за „Пролетарският хуманизъм": „Човечеството не може да загине от това, че някакво си незначително малцинство от него творчески е изнемощяло и се разлага от страх пред живота и поради болезнената си неизлечима алчност за печалби. Гибелта на това малцинство е акт на висша справедливост и тоя акт трябва да извърши пролетариатът по повеля на историята. След тоя велик акт започва световната, задружна и братска работа на народите в света — работа за свободното и прекрасно изграждане на новия живот."[5] И поетът ще усети със сърцето си, че патроните му ще трябва да попадат само в целта, за да предпази себе си, бойния си отряд, името на родината си; за да защити бъдещето, в което е влюбен. . . И навярно в такива моменти е съзрявал поетовият стих:

Прям стана нашият език
и ние — по-сурово мъдри. . .

Мъдростта е бликнала неизведнъж и тя е съзрявала в дълги размисли; ако обичаш народа — трябва да си безпощаден към палачите му.

Така човеколюбието на поета се превръща в изстрадан подвиг. Покорява ни преди всичко всеотдайността и красотата на подвига на неговия лирически герой. Чрез него В. Андреев диша, чрез него проявява съкровената същност на творческата си личност. В интимния му свят се разкрива колко сложно са сплетени интимни и граждански мотиви. В същност те са изживени еднакво искрено и дълбоко, тъй като са изява на една и съща индивидуалност, на една ярка душевност. . .

Психологическата сгъстеност на чувствата и лаконичният им израз са друга характерна черта на неговата партизанска лирика. Дори и когато този изказ не е намерил изискана филигранна форма, емоциите носят своята неповторима жизненост, мислите — своята ударност, образите — своята неповторимост. В отношението към образите проличава най-подчертано авторовото човеколюбие. Това е така, защото героите носят част от душата на поета или по-точно — те живеят чрез нея и разкриват по-детайлно нейните аспекти и същност. Същото важи не само за белетристичните образи, а и за лириката на поета, даже още повече, тъй като при нея нямаме обичайното „вживяване" в „образа", за да дирим дистанцията между автор и поетически свят, а съвсем цялостно психологическо сливане между тях. И тъкмо в това сливане се крие „ключето", чрез което се навлиза в поетическия свят, в оная неповторима атмосфера на твореца. Образите в неговите очерци или разкази са изстраданата духовна биография на поета. Те са многообразието и единството на една душа. Каквито и да са прототипите, той показва преди всичко най-красивата част от тяхната душевност. Той не ги превръща в ангели, но не помрачава и светлинката в личния им живот. Колкото и малка да е тая светлинка, нея поглъща и чрез нея раздвижва нашето вълнение. Чрез нея потича токът на емоционалното съпреживяване.

Хуманизмът на писателя побеждава, тъй като той го е превърнал в свое оръжие. Побеждават нравствените човешки добродетели: той самият е „най-щастливият човек", спасен като по чудо в разказания от него спомен („Блокада"); и Мушичката от едноименния разказ проявява хладнокръвие и огромна сила на комунист, за да преодолее пристъпите на болестта и да спаси органи-

[5] Максим Горки за литературата, Изд. на БКП, София, 1966, стр. 752.

зацията от провал; и любовта на Роси и Илко побеждава („Нейното мъчно щастие"), и новото „човече" се ражда, за да възтържествува партизанската правда въпреки рисковете на терора, въпреки затвора и режещата болка от дългата раздяла; и двамата зареждат с „много ярост сърцата" си, за да стигне до бъдещата среща с ненагледния си Красин.Изобщо надделява човешката доброта и красота: партизанският командир не помисля за себе си, за да останат живи бойците („За да живее той"); тържествува чистата обич между Светла и Бойко („В чистия, нежния сняг"); надделява духовната младост и „човешката чистота" в сложните изживявания на Стефан („Когато се раждаше денят")... и т. н. Поетът не познава или по-точно се отвращава от злия и жесток гений на човека, затова и отсъствува от неговото повествование. Нещо повече — у него жестокостта са наказва, защото „кръвожадността на врага" е отвратила партизаните и те съчувстват даже на животните („Двамата и сърната"). . .

У поета съчувствието е равностойно на обич, но омразата не е равностойна на жестокост. В. Андреев е възприел като свой големия закон на партията, която го е възпитала: „В боя човек е безпощаден, но не жесток." Той не трябва да бъде такъв, каквито са враговете. Техният жребий е тежък, защото са обречени. Те умират духовно. . .

В трудната и сурова борба героите на поета се „раждат" като победители. Те не чувствуват нужда да са жестоки. „Нали ще правим нов свят, справедлив, обещаван — много важно е как ще започнем". Така мисли Стефан, човекът-комунист, който е загубил най-близкия си човек, убит от същите хора, които по-късно ще съди. И той наистина ги съди, но по нови закони. Той мисли не за своите чувства и болки, а за болките на хилядите като него. Той не позволява личната омраза да се превърне в етичен стимулатор и чрез нея да постигне възмездие. Той разбира добре, че в противен случай с това ще се унижи като личност: „Макар че те двадесет години са се опивали от нашите мъки и заслужават да им изцедиш душичката. . ." Неговата логика почива на по-строг закон: „Но ние не можем да бъдем като тях. Куршум — и толкова. Унищожавай врага, но не унижавай себе си! . . ." Такова е и завещанието на неговата незабравима Бистра, която пред смъртта мисли за бъдещата победа и иска нейният другар да я срещне светъл и чист, както е бил през целия период на борбата. Затова с такова трогателно чувство го моли в предсмъртното си писмо: „Ако се завърнеш жив и започнеш да отмъщаваш, не бъди жесток като тях. Заклевам те: отмъсти, но не бъди жесток! Много, много те обичам и не искам никога да бъдеш като тях!". . . Високото благородство на борбата и на идеала, от който се възхищават, не позволява на комунистите да се доближават до психологията на фашистите. Бистра е изпитала цялата им жестокост, отвратила се е до дъното на душата си и затова, дори и пред смъртта си, предпазва от това падение своя другар. Спомнете си жестоката смърт на Антон, страшния край на Сашка. . .

Човешката чистота се превръща в критерий. Без нея не само не може никое голямо дело, но не може да се реализира и един обикновен човешки живот. Нравствената кал, духовната поквара и мизантропията не са дали духовен подтик и сила на никого. Те донасят само умора. И уморени са всички онези, които отдавна са забравили обикновената човешка доброта.

Сам авторът лично е преживял подобни чувства като Стефановите, когато разпитва палачите на Сашка: „През септември 1944 разпитвах нейните убийци— и когато разказваха безстрастно, с чудовищни подробности, ги изпъждах, защото можеше да ги убия. После идваха и започваха пак. Бях безсилен да я

върна, милата Сашка, единственото, което можех да направя, бе да напиша за нея.“ И той написва, без да мърси ръцете си. Намерил е сили да укроти бунтуващия се човек у себе си, да го дисциплинира.

Не могат да се забравят поетическите силуети на Антон от „Балада за комуниста“, на Максим от „Обич“, на Сашка от едноименната поема, на загиналите партизани от „Балада за шестнадесетте“ . . . и на оня Андрей, който стреля в най-верния приятел, не от омраза, а от обич; всички те носят в душите си хуманистичния патос на своя подвиг. Влюбени до безумие в живота, овладени от презрение към смъртта, те показват неимоверни висоти на човешката издръжливост: един апогей на комунистическа вярност към идеала и най-сигурен белег за революционна всеотдайност и себеотрицание. Обикновеният човек надраства себе си. Превъзмогнал е всякакви връзки със старото, които потискат, за да се роди качествено ново чувство за себежертва: заплаща с кръв осъзнатата необходимост, че трябва да се пожертвува за хората в името на живота. . . И всичко се извършва без съжаление и без поза; без корист, без омраза към света. В техните зеници блести обичта към човека. . . Те дори съжаляват, че ще се изхаби за тях патронът, който би бил по-полезен в боя срещу враговете („Обич“). В „силуетите“ на тези поетически митове живее легендата на една епопея, на една сурова борба. И. . . духовната младост на един поет. Оживяла е висшата нравственост на една кървава драма.

В най-хубавите стихове на В. Андреев е съхранен хуманизмът на неспокойната ни епоха, родила светлите ликове на безсмъртните. Съхранен е и светлият трагизъм на самоотвержените, сломяващ безсърдечието на самовлюбените, отрезвяващ опиянението на безразличните и суетата на славолюбивите. Тези стихове действуват в същата посока, в която ни насочва стихът на Валери Петров:

Ставайте! Тревога!
Другари по оръжие, на крак!
В душите ни промъкнал се е враг.
Доволството в душите вътре шава.
Охолството душите разрушава.

Трудно е да се освободи човек от властта на поетическите „характери“, които и в най-трудните моменти „възкръсват“, за да победят, за да отдадат възмездие. . . Четеш тези стихове и съзнаваш, че са писани от много силен човек, от комунист, който не познава никаква поза, който не умее да се преструва. Припомнете си молбата на Максим към Андрей от „Обич“ и сами ще ще се убедите:

А наоколо диво куршумите парят. . .
Теглих спусъка.
(Мисля, на луд съм приличал !)
. . . Аз не знам ти разбираш ли всичко, другарю,
ала стрелях. . .
Та знаеш ли как го обичах . . .

Безпощадните закони на борбата налагат и противни на човека неща: лирическият герой „стреля“ по любим другар, а за това никога не е мечтал, нито предполагал, но изпълнява една неизбежна повеля на момента, за да не позволи жив да попадне в ръцете на кръвожадните палачи. Любов и дълг, красота и ужас, страх и мъжество се сливат в органическо единство. Обагрят

се в нова светлина. Получават нови измерения. Дълбокият смисъл на поетическата идея разбужда съзнанието, тревожи ума. . . Нахлуват светли мисли в душата, защото съвестта на поета е пречистила усещането; страданието и съчувствието са покорили сърцето. И то пулсира в нов ритъм, приело свежа кръв от трагичната същност на преживяното. Ободрено и вярващо в светлото начало на живота, то е сякаш е нова сила въпреки трагичната ситуация. . .

Макар и във война, партизаните подбират средствата за борба. Те добре разбират, че личната разплата е проява на анархизъм и безволие. Гражданската война, която доброволно и по съвест водят, им налага и своята висока етика. Дори и в най-трудните и върховни мигове на сраженията, когато жандармерията зарива в картечен огън партизаните, те и тогава проявяват човечност и хладнокръвие: правят опити да склонят обикновените бойци да се предадат, агитират и когато нищо не помага, те приемат сраженията и насочват огъня преди всичко към ония, които командуват нападението, които са окървавили ръцете си с народна кръв. . .

Героите на автора проявяват благородство, което извира направо от сърцата им, сякаш е вложено в кръвта им. „Колко сили, мъдрост и човечност трябват на нелегалния, за да запази душата си чиста, да не закоравее в ненужна злоба, да не стане тя единственото мерило за хората — и сега, и след победата! . . .“ Това авторово свидетелство ни насочва тъкмо към сферата на оная духовна извисеност в усещанията и в помислите на героите, при която наистина действеният хуманизъм е единственият законодател. И когато се запознаем с биографиите на знайни и незнайни, партийни и ремсови дейци, виждаме, че те са воювали с най-прекрасни пориви и чувства, за да има повече красота в живота. . . И в активното утвърждаване на своя идеал те са преизпълнени с върховното чувство за дълг. Ала трудностите за безупречното му изпълнение са неимоверно големи; не всеки би могъл да ги понесе. . . Затова и В. Андреев подбира своя персонаж. Той се насочва преди всичко към граждански възмъжалите, към ония, които подсилват убеждението, че няма по-високо нещо в живота им от дълга към партията и народа. Над много от партизаните тежи „смъртна присъда“, дадена им от царското „правосъдие“. Мнозина от тях са кадрови комунисти, познали всички етапи на комунистическата борба, преживели всички горести и страдания на партизанския живот. Изживените трагедии, изтощителният глад, задружните акции, смелите походи и внезапни атаки са закалявали стоманата на човешките им характери. . .

Човешката болка по загиналите в боевете, бунтът срещу несгодите — глада, студа, постоянната несигурност за живота — са естествен израз на човешкото в техните характери, което те при всички случаи проявяват. Без да ги боготвори, поетът ги величае, защото ги разбира чрез собствените си преживявания. Сам авторът неведнъж е бил в положението на любимите си герои, затова разбира вълненията им, дълбоко промисля драмата на разпънатата им човешка душа, терзана веднъж от жаждата за живот и същевременно от суровата повеля на борбата: „Нищо че понякога много ти тежи и сърцето и разумът се бунтуват. Това е човешко. Важното е да издържиш. Мълчаливият, денонощен героизъм е по-мъчен от минутната храброст в боя. А всеки един от тия хора е достатъчен, за да вярваш в човека и в утрешния разумен ден. . .“ Наистина всеки един от тях — и Антон, и Мушичката, и гордият Рангел от „В една нощ, в един ден. . .“, и Сашка, и Анушка, и Емил, и „партизанина от Чикаго“ — Хералд Джеймс, и Орлин, и бай Кольо Евтимов с цялата си пар-

тизанска фамилия, и Ванюша — „червеноармееца в отряда“, и всеки един от „Балада за шестнадесетте“, и Максим, и. . . Андрюша. . .

Поетът изстрадва всичките им болки и мечти. И ако не е любовта към тях, още по-тежък би бил партизанският живот. С тази своя обич той е силен, за да движи живота напред, когато ще изчезнат и грубостта, и жестокостта, и безсърдечието, за да се роди пролетта на света. С тази свята обич и страданието по всичко скъпо е станало по-ярко. . . Тази съкровена любов е и здравата връзка със самата борба: тя тегли към самата действителност:

Тежи сърцето — като взрив —
любов — и камък да запалиш!
Жадуващ само да твориш. . .
Главичка детска да погалиш. . .

Но можеш ли?. . . Селата в дим.
Деца разстреляни. Мъртвило. . .
И ти — настръхнал — дебнеш, бдиш
— да разрушаваш и убиваш.

А младостта се пепели,
изгаряна от зла омраза.
. . . Но инак бихме ли могли
това, що любим, да опазим?

Да! Силна обич „и камък да запалиш“, ала епичната, „безмилостна, жестока“ борба изисква и налага суровия закон на омразата, без който не могат да се опазят и идеал, и другари, и всичко, което обичаме. . . И тъкмо в този смисъл човеколюбието вече не е само подвиг, но и драма. . . Нейните извори произтичат от самите жизнени конфликти, от характера на вътрешната гражданска война. Тази война заставя ранения партизанин да моли невъзможното, а другарят му да извърши немислимото („Обич“). . . Читателите помнят това необикновено стихотворение, в което за първи път в нашата лирика се възпява такава силна обич, която те задължава да стреляш по любимия човек, за да го спасиш от инквизициите на садистите. И трябва да се отбележи, че авторът съвсем не измисля подобна ситуация, а остава съвсем верен на жизненото богатство: „В отряда имах бележник — си спомня В. Андреев, — в който си записвах теми, настроения, отделни стихове. (Някои останаха неизползувани.) Често се връщах към една страничка, на която бях отбелязъл само заглавието „Обич“ и под него: „Велко — Караджата. Вера — Педро.“ Това бяха две трагедии, толкова силни, че все не се решавах да пристъпя към тях. . . При акция в село Якоруда четният командир Караджата, един от най-старите партизани, е ранен смъртно. Сам той разбира и другарите виждат — няма начин да го спасят. Тогава Караджата моли, другарски моли Велко, командир на батальона, да го избави от страданията и от гаврите на врага. Велко се опитва да го ободри, не смее да помисли дори. . . но друг изход няма. И стреля. . . При нощна засада над село Негушево куршум пронизва Педро, заместник-командир на бригадата. Сутринта жандармеристи обграждат малката група. Как да го носят и да се бият? Педро настоява на своята жестока и човешка молба. Никой не мръдва. Той няма сили дори да отвърти капачката на „бухалката“ и да издърпа шнура. Какво друго остава на другарката му, която е с него, освен да го целуне, да сложи бомбата под гърдите му и да се хвърли зад близката

скала?. . . След победата са ми разказвали още такива случки. Вживявах се в тия трагедии, като че сам бях изпълнил молбата на най-близкия си другар“ . . .

Тук обичта се слива с „жестокостта“, грозното с красивото, оптимистичното с трагедията, нежността с грубостта. Подвигът се измества от човешката драма, от силното съчувствие и болка, от неизбежното страдание, Но те не угнетяват. Не донасят мрак и безизходност. Те само въвеждат в действителната атмосфера на суровите конфликти. Приобщават към високата и необикновена етика на партизанската борба.

Смъртта много често надвисва над главите на партизаните, затова и поетът неведнъж се спира на нейните пристъпи. В творчеството на В. Андреев ще срещнем смъртта на много герои. Как умират те — със силна смърт. . . Какъвто е животът им — такава е и смъртта им: героичен живот — героична смърт. Ала колкото и героична да е, тя е и твърде покъртително печална: колкото доблестна, толкова и тъжна. Загиват млади хора, без да покажат човешката си слабост пред силния враг. „Да загине един голям човек е все едно да загине един свят. Това е загуба за всички“ — пише Ъптон Синклер. С такова подчертано преклонение и безгранична обич отразява и В. Андреев смъртта на своите герои. . .

Райчо и Минко от „Среща“ загиват, когато задържат врага с преграден огън, за да спасят отряда, за да се изтеглят другарите им. Доброволно и с пълно съзнание те остават в засадата, което означава, че те предварително приемат смъртта си на мъченици, за да живее отрядът, за да се продължи борбата. И те наистина загиват като герои. . . Те дори и когато са вече покосени от смъртта, плашат с телата си враговете и улесняват своя другар Жарко да се изплъзне от кордона на противника. Те приемат смъртта като върховна необходимост, като нужна и неотложна стъпка от голямата битка, като своя участ на комунисти — да загинат в бой, за да защитят единствения изход за своите другари. В случая за тях и смъртта е живот, колкото и парадоксално да изглежда на пръв поглед. . .

Жарко, също от „Среща“, бива заклан с брадва, и то в един миг, когато е преизпълнен с доверие и топла обич към непознатия човек, които могат да се проявят само към най-близък човек и другар. . . Жарковото доверие граничи с наивност, но в никакъв случай не се изчерпва само с нея: то е преди всичко безгранична вяра в трудовия човек, вяра в неговото добро, вяра в неговата мъка и страдание. То е такова доверие, равнозначно на активна обич. Доверие, родено от светлината на социалистическия хуманизъм.

Знаем как загиват Антон и Сашка, Максим и Анушка, Рангел и Бистра; и навсякъде усещаме авторовото присъствие. Колкото и да е прикрит, той е с тях и при смъртта им: нежен и сдържан, мълчалив и суров; възхитен и от живота, и от смъртта им. . .

Когато безсмъртните се разделят с живота, те сякаш виждат строгите очи на свой другар, които го питат: „Направи ли всичко, за да не излезеш от строя на борбата?“ И пред тези строги очи партизанската съвест е винаги чиста и неопетнена. Това са в същност ярките очи на чистата съвест, която никога не ще позволи така лесно да се разделят с трудностите на дълга. Не така лесно отиват те на смърт. . .

Авторът подробно, макар и невсякога изчерпателно, разкрива философията на партизанина-комунист, която винаги повелява: да се открият и най-трудните решения, но да се намери изход за спасение, защото „да умреш е най-лесно“, но „когато не се налага, това е измяна към делото!“ Понякога

може и да не е измяна, а просто обикновена човешка слабост. Може да е просто пристъп на страх или объркване. Не! За героите на поета кодексът на комуниста е строг и категоричен: само мъртвите нищо не могат да предприемат; за живите — това не важи; те са бойци на една велика партия и за тях не е позволено бездействие; където и да се намират, когато и да ги потърсиш, както и да ги притисне борбата — те са бойци. . . И когато всички човешки възможности са изчерпани, когато няма вече какво да се прави, какво да се предприеме и от всички страни се доближават дулата на врага — героите на поета — пеят. . . Отиват към смъртта, но със смела и дръзка песен, гордо, достойно, както могат само комунисти. . . И в смъртта си те се раждат отново, за да оживеят в сърцата ни. . .

Изключителен интерес представлява смъртта на беловласия и плещест Рангел от „В една нощ, в един ден. . .". Този здрав балканец запазва достойнството си на стар фронтовак дори и когато се среща с вбесения генерал, в решителните мигове преди смъртта. Неговите очи изгарят в гореща болка и чиста омраза. В двубоя си с генерала той съвсем не се чувствува победен, макар и да е в плен в ръцете му, макар да разбира, че ще бъде разстрелян. Рангел, обикновеният селянин, се чувствува по-силен от своя палач и мускул не трепва по лицето му; не се унижава с никаква молба за помилване, дори намира сили пред цялото село да го назове „чудовище" в очите му. Генералът сам побягва от страх пред самообладанието на Рангел и пред човешката му сила.

В Рангеловата смърт има нещо много показателно за трагичната смърт на невинния човек. Той умира в красив слънчев ден, когато снежният Мургаш блести като „стъклен", а дъхът на орната земя го омайва като гъсто вино. В тази пролетна земя Рангел ляга спокоен, съзнал велики неща едва в края на живота си. Той не е революционер. Станал е кмет за доброто на хората. Честно се е трудил за тях въпреки заблудите си и с мъка се разделя с тях. Чувал е как умират комунистите, но не може да умре с тяхната смърт. Тежи му, че ще загине мълчаливо, без да извика някакви силни думи, в които да се съдържат съкровените му мечти и надежди. Усеща с цялото си същество, че трябва да запее може би, но съзнава, че за такова нещо не е достатъчно само убеждението, че си честен човек. Може би нещо повече, до което не е могъл да се домогне. За една дълга нощ и за един жесток ден той стига само до. . . разстрел. . . Това необикновено денонощие се е оказало фактически необичайно кратко, за да се добере до идеала на своя син, забягнал партизанин. Ала въпреки всичко Рангел умира достойно: когато двамата жандармеристи го подкарват на разстрел, той си припомня народната песен за изпраната чиста риза на хайдутина. И действително неговата изпрана риза се белее като сняг пред смъртта, за да се обагри с аленатa кръв на изтерзаното му страческо сърце. Поетът превръща тази риза в поетически символ: такива ризи, неопетнени с измяна и подлост, не се забравят, не се късат, защото не се обличат. . . Те пазят кървавия спомен, за да напомнят за народното възмездие. Ризите на разстреляните се превръщат в бойни знамена и се пазят като реликва. . .

Авторът много сгъстено отразява най-главните моменти от трагичната участ на Рангел и на тези, които не се завръщат след бурята на партизанската епопея, макар че не при всички случаи изчерпва различните аспекти на човешките преживявания, не изгребва цялото съдържание на човешките драми, нито богатата палитра на психологическите нюанси, така характерни за силните изживявания. В. Андреев по-малко се вглежда в оная подвижна линия, която бележи лъкътушенията на мисълта и чувството, обвзели разтревоженото

и капризно човешко съзнание. Авторът обаче не е в разрез с основното русло на тази начупена „линия“, не е извън сферата на емоционалната сгъстеност и на мисловната концентрираност. Работата е в това, че всичките възможности за плътно белетристично изобразяване на сложните човешки изживявания не навсякъде се използуват от автора, макар той да успява да се вглъби в основните им и главни аспекти и да сътвори вълнуващи и действени характери. Тези характери се отличават с психологическа стабилност, морална красота и извисеност. Често пъти са изобразени повече с романтична приповдигнатост и по-малко пластична детайлираност. Те повече носят красотата на настроението, вярно доловено от автора, и по-малко епичната усложненост на повествованието. Чрез тези образи се изразяват нужните за живота истини, мъдрост и мъжество и по-малко конкретните им носители, взети като отделни „светове“, като „съсредоточие“ на жизнените конфликти и закономерности. В случая е по-важно да се подчертае, че В. Андреев чувствува зрелостта на поетическите си идеи и има мъжеството да каже всичко онова, което е необходимо за живота и за литературата; всички истини, които не се гасят от бурите на времето, защото от бурята изгасва само лоената свещ, но не и разгорелият огън. Той става по-силен. . .

Всеки път, когато отново и отново се връщам към творчеството на В. Андреев, имам чувството, че се срещам с м ад стта на днешната ни родина, с дните, когато тя се ражда в страшни родилни болки. Животът днес се е променил основно. Боевете отдавна са прекратени, ала неговите герои все още воюват, все още се сражават. . . Може би вече с онова, което е остаряло у нас. . . Може би. Те водят особен „диалог“ с нас и той също не е прекратен. Казаното преди почти четвърт столетие днес има по-друго съдържание, което активизира съзнанието и по особен начин го отрезвява. Има нещо много човешко и интимно както в неговите „Партизански песни“, така и в неговите „Партизански разкази“, очерци, спомени, есета, пътеписи и епиграми. И тъкмо това дълбоко хуманистично звучене на произведенията му продължава творческото им дълголетие; тъкмо то живее и им дава значителен втори план, разкриващ как хората могат да се променят, как трябва дълбоко да им се вярва, как те остават човеци и в най-жестоките обстоятелства. . .

Ако се помъчим да откъснем най-добрите работи на поета от времето, което те отразяват, и се постараем да ги вместим в рамките на настоящето, ще видим, че одеждите на епохата не изменят действителната им същност. Те продължават да воюват и утвърждават най-хубавото в нашия живот. (Разбира се, тук не става дума за груба вулгаризация на това „вместване“, а за естетическо звучене.) А това означава, че имат и по-голям художествен заряд, който не се отнася само до миналото. Философията на борбата остава напълно актуална. Тя е трайното в тези творби и затова те са ни така близки. Етично-нравствените обобщения ни докосват с първоначалната им сила. Дъхът на времеотреза от историята остава само като декор, но вътрешният патос и сила се запазват. Дори образи като на Антон и Сашка се превръщат в един голям символ: Антон все така отстоява партийната чест и слава; Сашка вечно копае гроба, за да легне в него спокойна, и в същото време копае в сърцата ни, сякаш за да провери дали времето не ги е охладило. Или са затлъстели в духовна старост. . . Лирическият герой ни подлага на строга проверка. . . И докато има страдание и борба, докато в света има робство и насилие, докато е трудно на човека да се запази светъл и чист, поезията на Веселин Андреев

ще му е нужна, защото тъкмо нейният хуманистичен патос представлява действителното й съдържание.

Същата констатация важи и за белетристичните му работи. Особена светлина и чар носят женските му образи: Мушичката, Росица, Светла, Сашка, Анушка. . . Боркини, любими и майки — те носят качествата на българката, утвърдени от тежкото време на многовековното ни робство, но прибавили към тях нови морални измерения: преданост към комунистическия идеал, чиста обич към партията и народа. . . Те са високопринципни личности. . .

Интересно е да се отбележи, че авторът по-малко концентрира вниманието ни върху негативните си образи. Свирепите убийци на Сашка или Антон, палачът-генерал, който изпраща Рангел на разстрел без всякакъв съд, или заловените престъпници в Дирекцията на полицията са само маркирани като отрицателни герои, носещи характерните черти на престъпници. Те не се изявяват по-релефно със своя психология и индивидуален вътрешен живот. В това отношение по-отчетливо се разкрива душевността на отец Тодор от „Грешките на отец Тодор". Ако психологическите характеристики на героите от отвъдния бряг бяха по-детайлирани, то с много по-голяма яркост щяха да се открояят високоблагородните качества и националното достойнство на положителните герои, черпещи тъкмо от антифашистката борба дързост и човешко самочувствие.

Това самочувствие е обусловено от действителното нравствено превъзходство на положителния персонаж в сравнение с представителите на полицейската държавна машина. Партизани и ятаци, нелегални и партийни функционери носят в себе си чувството на бъдещите победители, на господарите на живота. И тях авторът възпява с изключителна обич, без да ги идеализира. Техните образи на революционери са очертани с особена красота. Те са истинските „братя" на поета. В тях се кълне, в тях е влюбен. . . И когато ги изобразява, най-ярко проличава светлото начало на авторовия хуманизъм, подплатен с жизнеутвърждаващата философия на живота. За поета хората по начало са добри и животът е хубав без експлоататорите. . . И тъкмо те носят голямата мръсотия в него. И тъкмо тя ги тласка към унижение, към подлост и предателство. . . Светът на частната собственост ражда „подлата" акустика на живота. Инак човек е добър. . . И с всеки написан ред поетът настоява да се вярва в трудовия човек и да се работи с него неуморно. Нравствените му добродетели да се проверяват в действие. Защото авторът не обича да бъде лъган в своята вяра, тъй като за него всяка измама е светотатство. В строгия морал на борбата дори и хубавата „тайна" е равностойна на измяна. Дребните слабости и грешки на хората поетът прощава, ала с един укор, който не търпи възражение. Помним колко строг е той към Мануш от „Мълчаливият", макар този разказ да е, общо взето, по-неразгърнат. Сам Мануш не си прощава и разбира, че когато истината се скрива, когато има тайни между колектива, настъпва неверие и подозрение. А те го разяждат повече от всичко друго. . .

Високият морал на героите, строгият партиен и ремсов закон ги предпазва от излишни увлечения. Те презират мекотелието и безволието в борбата, но могат да разберат малодушните, без да ги оправдават. Революцията е изострила чувствителността им; подсилила е категоричността им: който не е с тях, е против тях, който ги напуска, подсилва враговете им. . . Затова и на своеволието, и на страха се гледа като на акт на слаба самодисциплина, на отцепление и анархизъм. Ала суровостта на етичните норми не намалява човечността на героите. И командирят милва ласкаво косите на Мануш от „Мъл-

чаливият", и всички страдат, когато наблюдават как горят запалените им от полицията домове, как се носят на върлини отрязаните партизански глави. . . Те разбират страдащия човек. Сами те се измъчват от несподелена обич, страдат за капка нежност, жадуват волния живот с цялата му красота, но. . . съзнателно задържат всички свои пориви в името на свободата. . . Те овладяват своята драма и ръководят своите чувства. . .

Дори и любовта е подчинена на големия хуманистичен идеал. Тяхната обич е романтично извисена и голяма. Необикновена! Тя не е в стихията на ероса: еротичният бяс, така характерен за някои западноевропейски писатели, тук не се чувствува, защото е чужд в живота на борците. Мислите са пречистени, чувствата — укротени. Любимият или любимата са далечен мираж, някъде отвъд жестокостите на борбата; любовта е светла и красива, като истинска мечта, като милваща мелодия, като сън („В чистия, нежния сняг"). Понякога се случва и нелегалният партиен функционер да се разнежи и да страда дълбоко, по човешки за любимата. Характерна в това отношение е авторовата изповед, направена в един труден за него момент, когато е попаднал в кордоните на една столична блокада и едва не се прощава с живота: „Подпрях се на капандурата загледан в пречистеното едрозвездо небе. И мечтателно се усмихнах. Усмихнах се на онази, която цял ден беше с мене, която много дни бе вече с мене — струва ми се, откакто се помня. Една топчеста, русокоса девойка с големи очи, най-хубавите. Тя живее съвсем наблизо. Под езика си ще ме скрие, както казва майка ми, но ще ме опази. . ." („Блокада").

Положителните герои на В. Андреев не са бездушни автомати, а живи хора, които проявяват и човешка топлота, и сърдечна широта, и истинско благородство. . . Те запазват тези качества даже и в най-трудните обстоятелства, когато може да се очаква, че жестокостта ще ги сломи. Дори чувството за лична мъст те считат за унизително („Когато се раждаше денят"), за недостойно. Понякога майка и син са откроявят в две крайно противоположни, полюсни състояния, без да са изолирани един от друг, защото болката по загиналите ги свързва неразделно. . . И винаги, което е характерно за поета, той показва новото у своя любим герой като неделима част от голямата, от човешката същност на комуниста. Той не го лишава от обикновените проявления на човека, но не го и принизява. Намира точната естетическа мярка. Сетните предели на човешката издръжливост, непоносимата нажеженост на изживяванията и усещанията, върховната тревога на чувствата и всичко, което характеризира необикновеното в поведението на комунистите, се долавя от поета със съчувствена и трептяща от възбуда душа. Като по някакъв чуден закон довежда революционера до такова нравствено равнище, от което най-добре усещаме искрената му убеденост, жертвоготовност и нравствена чистота .

Поетът разкрива една душевност с цялата сложност на трагизма ѝ, без да опростява жизнените конфликти, без да пренебрегва диалектиката, съпротивата и многостранната природа на човешката душа.

Комунистът на В. Андреев е изправен да реши сложното противоречие на времето — да освободи народа от веригите на господарите, без да ги окачва на други хора. Да разгроми капиталистическите порядки в измъчената ни родина и да застане начело на тази борба. Този главен герой на нашата епоха има ясното съзнание, че тъкмо пролетариатът единствен е в състояние да понесе знамето на народа и да го поведе по пътя към социализма. . .

Новото човеколюбие на В. Андреев се разкрива и чрез начина, по който се решават острите жизнени стълкновения, в сюжетната развръзка на дей-

ствието, в основната концепция за човека. . . Нека вземем за пример най-новия му разказ — „Среща“.

Войната е сграбчила в своя железен корсет съдбите на хората. Те не са по своите по-раншни места. Дори и овчарят Съйко Микин от Шумнат дол е смутен, с особено неверие към хората. Сега той стърчи на старопланинското било „като издялан от сивожълта глина“, без хляб в торбата, без другар в планината, защото жандармеристи сновят като същински башибозук в Балкана. . . Дори срещата на Микин с партизанина Жарко е в ненормална за планината обстановка: те се срещат не като земляци, а като същински врагове. . .

В този разказ поетът отразява характерния за времето сблъсък между душевността на партизанина и примитивната природа на полудивия и душевно осакатен овчар. Воюват две души от една социална среда, без да са сродни, затова се разминават като антиподи. Овчарят не само не носи благородството и чувствителността на Жарко, но той е и враждебно настроен към него. Няма неговата душевна нагласа и дори го ненавижда, макар че партизанинът е в тежко положение, немощен, ранен в рамото, с превързана ръка. . . Човек, който чува шумове в главата си от глад и немощ, събуждащ искрено съчувствие у всеки обикновен човек от народа. . . Но подобно съчувствие не се ражда у Съйко Микин, защото и той, смазаният от беднота пролетарий, е заслепен от морала на частната собственост. И той иска свой дом и имот, своя чест и слава, прилични на господарските. И тъкмо затова започва една жестока „среща“ между двамата; една мъчителна борба. На живот и смърт. . .

Авторът разкрива последователно, детайл по детайл, простата драма на Микин, загрубял в своята самота, принизил човешкото у себе си до степен на безсловесно същество. Неговите реплики „А!“, „Ъхъ!“, „Как речеш“ и др. твърде много напомнят за пълна безграмотност и отчужденост от хората. А и те едва ли са проявявали голям интрес към него освен като към впрегатно добиче. („Малко хора бяха му протягали ръка“). Цял живот той кара „се едната“, труд до оскотяване. . . Скита по планината с чорбаджийското стадо, стиска гегата или виметата на овцете с огрубелите си ръце със „сакеливи длани“ и слепнати пръсти. Безизразното му и тъпо лице е разтревожено от внезапната среща с Жарко. Това е по-скоро дива уплаха („Защо се домъкна!“, „По-добре и тебе да не бях срещал!“). Микин излъгва, че няма хляб, макар добре да го усеща в пояса си. Той не се радва на „срещата“, не се радва на богата природна красота („Бъктисало ми е да се блъскам тъдява“). Не се радва и изобщо на никого („Секи гледа да те използува“). Той не поканва и партизанина в колибата. Страхът, този зъл наставник, го обезличава и парализира. Прави го излишно предпазлив („—Знам ли. Да не стане някой сакатлък. . .“). Чувствува се напълно объркан. За него е по-важно да остане сам в момента, за да може някак да поразмисли, да се окопити от страха, за да скрие вълненията от чуждия човек, който би доловил мислите му, който би отгатнал слабостта му. Той съзнава, че не желае да даде и трохичка хляб на ранения човек, че не иска да му помогне в началото не от злоба, а от страх, че може да изпита съжаление към момъка, който така „натрапчиво“ се вмесва в живота му и го „разбърква“.

В неговите очи „натрапчивият шумкар“ е едно момче, което просто е объркало живота си и вместо да се стреми да учи, за да стане „доктор, я адвокатин“, е „тръгнало да дивее по горите“, за да обърква живота и на хората като него. И всичко това според Съйко той върши „от слободия!“ Тъкмо тук отровата на чуждите мисли, мислите на господствуващата класа действуват като „кураре“ върху първичното съзнание („Чорбаджията вика, че болшеви-

ките им плащат. И да им плащат, не ще да е много. Сéе опърпано. И ранено...“). Той не само не жали ранения селски гимназист, но съзнателно не желае да мисли за неговата участ. „Какви са тия хора, защо гонят ветрищата?“ — се пита той и не иска да погледне Жарко в очите, за да не го подкупи със сърдечната си усмивка, за да не го размекне.

Микин не е напълно и изцяло закоравял в своето падение и това умело е показано от автора. В душата на планинеца са съхранени интелектуални „целини“, които се събуждат в тревожния миг, тъй като той не остава безразличен към думите на партизанина, който иска да го спечели за делото. Нещо от тези думи му харесва и то влиза в пълно противоречие с всичко онова, което той е научил преди това.

Бедният и жалък овчар! Той е показан не само като слаб човек, отвикнал да мисли, но и като достатъчно отчужден и смазан субект. И ето че при него идва някакъв си „шумкар“, който го насилва да „мисли“, да разбърква въведеното от господаря му равновесие. Никога в живота си той не е мислил толкова „много и така мъчително“. . .

Заставен или по-точно победен от обстоятелствата, Съйко Микин налива прясно топло мляко на Жарко, макар за себе си да не посмява („—Аз и с лука ще си помина. . .“). Ала веднага след като сипва млякото на своя нежелан гост, Съйко Микин усеща пристъпите на побеждаващия го страх, който се загнездва в сърцето му и го парализира. И колкото страхът повече атрофира неговото същество, толкова по-силно разраства чувството на озлобление към партизанина. Слабият човек чувствува тази злоба дори и към себе си. защото предварително знае, че не е способен нито да предупреди госта си, нито да го изгони. За него всички хора са лоши, всеки гледа да го използува за нещо, „всички са хайдуци“, всеки го „гази“. . . И в своята безпомощност той открива най-коварния и брутален изход: решава да го убие. . . Но скрива чувствата си и надява маската на доброжелател: прави опит да се усмихне на безпомощния момък. Усмивка, която вещае грозна смърт. Заговорва госта си и се смущава от благодарствените му думи. Побързва да оправи „леглото“ си, ала сънят не идва. Дори не слуша думите на Жарко за бъдещия щастлив и свободен живот, а се вглъбява в себе си, за да открие вътрешно равновесие в сложната и необикновена драма. . .

И така детайл след детайл авторът проследява всички перипетии от духовната еволюция на озлобения човек и особено пристъпите на вбесяващото го безсилие и на първичната му чувствителност.

Вътрешният конфликт не се движи по руслото на плоския шаблон. Докоснати са скритите духовни пружини на изживяването и противоречивата му същност. Съйко никога не е убивал. В своя сирашки живот все по чужда воля е живял: с хубави надежди, честно, с труд. . . Не е политически корумпиран, за да убива за парите, които фашистите биха му предложили. Той дори не знае как да извърши тази подлост. Най-важното за него е никой да не му се „бърка“ в живота. „Бе свикнал — пише авторът — с бездънните нощи в балкана, но все пак изпитваше един тъмен страх от нощта — негов и хилядилетен. Може би неосъзнат страх от тая голяма нощ, в която бе прекарал цял живот и от която не знаеше как да излезе. Ако нещо му попречеше сега, на сутринта овчарят сигурно не би посегнал.“ Ала въпреки всичко той все пак убива. Убива със страх от откритото лице на партизанина; със страх от неговата правда, която няма сили да приеме, но няма сили и да я отхвърли, защото съзира нейната неопровержима сила, Той убива, но не с кама, не с кинжал в двубой, не с

пистолет, не с отрова. . . Убива с отчаян удар: с брадва. . . Някак съвсем спонтанно, присъщо само нему, брутално и, бих казал, цинично искрено и в същото време — отвратително гадно. . .

Въпреки цялата грозота на тази жестока саморазправа у читателите остава някакво смътно вътрешно усещане, което кара да трепнат в душите ни нотки и на съжаление към блудния син, превърнал се в братоубиец. Към подобно усещане ни насочва сам авторът: „Ударът беше отчаян. Не само защото искаше да свърши изведнъж. Трябваше да убие и нещо в себе си.“ Какво точно, не се казва, но то се подразбира. . .

В. Андреев съзнателно противопоставя на Съйко Микин светлата душевност на Жарко, за да се види огромната разлика между тях, за да се почувствува осезателно трагедията на нравствено опустошения човек, продал душата си от невежество, превърнал се в убиец. . . Макар Жарковият характер да е по-малко разгърнат и детайлизиран в сравнение с характера на Микин, той е пределно ясен и напълно понятен. Той е обрисуван в трескаво състояние: ранен, гладен, невиждал цяла седмица човек, едва се измъкнал от огнената преграда на вражите куршуми. . . Ала въпреки тежкото му състояние той иска да се покаже спокоен пред овчаря, за да го привлече за делото, да му поговори за „хубавите хора“ и за прелестите на родните места. Но духовната инфантилност и моралната отпустошеност на Съйко се оказват по-силни.

Жарко носи душата на истински поет. Любува се на природата, опиянява се от „простата човешка радост“, че се е нахранил веднъж като хората, че е спечелил още една трудна „битка със смъртта“. Човешкото щастие го е обсебило. Това щастие е като пролетната коприна на балканските лесове. То поглъща човека и го упоява като вино. То не е партизански огън, на който могат де се сгреят премръзналите кости и мускули, но без неговата светлина не може да се диша. То е навсякъде, където кипи борбата, където има болка и страдание, където блестят от радост очите на другите, получили надежда от борческата ръка. И Жарко протяга своята ръка на всеки, който търси пътя към това пълноценно щастие. . .

В същите минути, когато младият човек е разнежен като девойка от обикновената си човешка радост, той е склонен да се самообвинява, че се е размекнал („Безволев човек съм. Похапнах, затоплих се и се разкиснах“). След невероятното седмично напрежение у Жарко се ражда неизказана благодарност към овчаря, която надминава даже ярката радост, че диша, че ще живее. . . Поетическите му настроения се сливат тъкмо с необикновената благодарност към човека, който въпреки първата му среща с партизанин, въпреки страха го приема в бедняшката си хижа... Колко силно доверие в човека! И тъкмо то му дава сили да замръкне с чуждия човек в планината, да се чувствува спокоен с него като при свой и да заспи със сладкия сън на дете. . . В този необикновен сън се смесват действителност и съновидения: избуяват високите партизански огньове и край тях са насядали Жарковите другари от отряда и слушат неговите възторжени стихове за овчаря. Това са превъзходни стихове, в които гори голямата любов към човека; в който се слави гордото му име; възвеличава се голямата човешка добрина, вътрешната сила на човека, стоплил със съкровена топлина партизанското сърце. . .

В този кратък сън, красив като мечта, Жарко свършва. . . („Жарко видя само една светкавица — ослепителна, изпепеляваща. Той не разбра нищо. И никога нямаше да бъде нещастен.“) Той наистина не ще бъде нещастен,

защото никога не ще загуби вярата си в човека. Най-голямото нещастие на хората идва тъкмо от неспособността им да обичат човека и да се радват на неговите успехи като на свои. . . Такъв е подтекстът на финалната авторова фраза.

Вътрешният монолог на двамата герои, с който В. Андреев си служи, сполучливите реплики и точният колоритен език твърде много допринасят за точните им психологически характеристики. Пред духовното ни зрение оживяват образите и на двамата герои, изваяни с нескривана обич от автора. Той е особено влюбен в Жарко, който е духовен брат на всички патриоти, имената на които днес четем на гранитните монументи. На Жарко принадлежат думите: „Човек е човек, само ако цени свободата си.“ И понеже цени не само собствената си свобода, но и на такива като Съйко Микин, той им става жертва. Разсичат го с брадва. Но Жарко е дълбоко убеден, че такива като него не могат да бъдат „затрити“, не могат да бъдат унищожени. Тази ботевска самоизява на героя го извисява в очите ни. . .

Хемингуей издига своя старец („Старецът и морето“) до степен на символ и изрече чрез мъдрата му уста: „Можеш да убиеш човека, но не можеш да го победиш.“ Веселин Андреев рисува съвсем друга действителност, в която укрепва като гражданин и възмъжава като художник и стига по собствен път до същото художествено обобщение. Човекът не може да се победи. Светлият хуманизъм извира единствено от близостта на поета до зрелостта на народа, до неговата трагична участ. Тъкмо съдбата на народа — неговата борба за свобода, етика и фисолофия за живота — са най-верният и най-точният критерий за хуманизма и дълголетието на една художествена творба.

Въпреки противоположността на двата образа — Жарко и Съйко — те носят в душите си нещо много близко: и двамата са от низшата класа на едно общество, където техният „род“ е смазан от социалния валяк на капитализма. Жарко остава верен на класовия си произход, докато Съйко се страхува от родовите си черти и търси начин „да убие в себе си“ тъкмо будните класове на своята съвест. Съйко остава необразован класово, истински лумпен, докато Жарко още от гимназията разбира социалните конфликти на обществото, в което живее, и поема пътя на борбата като верен син на народа. Овчарят живее с подаянията на селския чорбаджия, а Жарко се бори да измени живота: за себе си и за такива като Съйко. Овчарят е отчаян и обезверен от живота, докато Жарко вярва в бъдещето и прогреса. Жарко е с млада душа на поет, а Съйко — смазан духовно, обезличен, помнещ се непрекъснато „само като ратай, без дом, без близък, навикан, подигравам“. Жарко живее с перспективите на класовата програма и надеждите на борбата, а овчарят — с чорбаджийските обещания, че все един ден чорбаджията ще постегне стария обор и там ще задоми своя ратай. Тъкмо тази надежда го крепи в живота и той заживява с нейната бедна красота. Заживява мислено с образа на „оная непозната жена“, която непрекъснато очаква отнякъде, за да му народи пълна къща с деца и да го ощастливи. Тъкмо на този дълго очакван, дълго обещаван щастлив и мечтан свят посяга партизанинът Жарко. Посяга не да му го отнеме, а просто разбърква „нещата“, осветени от вековната традиция. . . Внезапното посещение на партизанина събужда Съйко от социалния му сън. И авторът показва неговата отчужденост от света, скотската природа на забравен от света човек, ликвидиран като пълноценна личност. . .

Жарко се доверява на социалната си близост със Съйко, защото през целия си кратък живот той е „срещал само човешката вярност“. И по себе си

съди за хората. Вярност е срещал от другарите си ремсисти в гимназията и от партизаните в отряда. И тъкмо по това доверие в човека, тъкмо по тази вътрешна нагласа на съзнанията им те са вече пълни противоположности. Тъкмо усмивката, щастливата усмивка на Жарко възбужда най-силно безпросветната душа на Микин. Той дори не е способен да разбере на какво се усмихва в съня си този прекрасен момък. Но читателят е вече подготвен и съзнава колко далечни са те един от друг, как са застанали на враждебни позиции и защо настъпва зловещият край: братоубийството. Това значително художествено откритие е несъмнено. То обобщава сгъстено цялата сложност на конфликта, доведен до неговата кулминация и внезапна, но логична развръзка. Тя идва като нещо напълно подготвено, като закономерно явление, като неизбежен конкретен резултат от развитието на действието. Повярвали в логиката на обрисуваните характери, сами съзнаваме, че друго не би могло да се случи, че художественото действие се развива по логиката на своите закони.

Жарко дори не подозира, че неговият домакин, който му поднася топло мляко в неприветния балкан, носи толкова първична и дива душа, че е просто обезумял от покорност и така силно е овладян от непостижимата надежда за тих семеен живот: далеч от хорските разправии, далеч от полицаи и партизани, далеч, много далеч от света, който не му принадлежи. . . Той е по-близо до света на овцете, сред които живее, по-близо е до животинската природа на вълците и кучетата. . . В този свят действуват повече биологичните закони на дивата природа, отколкото законите на социалното общество. И тъкмо досегът с тази дива природа поражда свирепата и скотска черта у един тих по нрав човек. Но в същност за това вина има не природата, а пак класовото общество, което е отритнало на социалното бунище хора като Съйко Микин. Тъкмо това бунище довежда до мизантропия селския бедняк, който счита, че както овцата може да се унищожи — да се заколи, — така и човекът може да се „очисти“ от света. Социалната осакатеност довежда до силни поражения върху човешката психика, до духовно уродство. . . Социалното неравенство и моралът на частната собственост раждат човешкото опустошение, атрофират човешкото у човека.

Противопоставянето на двете личности — Жарко и Съйко — се постига от автора посредством съвсем сгъстени краски, чрез най-драматичните епизоди от действието и най-типичните моменти от целия живот на двата образа. Възприетият подход в случая дава най-резултатния ефект, защото тук се касае до физическото убийство на единия образ, до унищожаването му и до пълното духовно падение на другия.

Убийството е извършено, ала в съзнанието ни не се запалва само гневната искра на отвращението от убиеца. Поражда се странно съчувствие и към похитения, и към похитителя. Човек съзнава, че тъкмо скотът, а не истинският човек у Съйко е извършил престъплението. Авторът, разбира се, не го оправдава, но жали по особен начин и за похитения, и за похитителя, който остава сред живите, но е вече една жалка отрепка, унищожена безвъзвратно от тъмния свят на частната собственост. Не друг, а тъкмо мелницата на капитализма е смляла човешкото достойнство у бедния ратай. Собствеността на другите е смазала най-ценното у човека — способността да изменя живота и да го прави по-красив за хората. За Съйко не ще има никакъв мир между него и живота. Равновесието е напълно нарушено. Той е човек морално унищожен.

Когато се вмислим по-съсредоточено в психологията на Жарко и на овчаря, твърде много се доближаваме до атмосферата, създадена в „Братя", макар че в този разказ пропорциите са други. По-големият брат също е обхванат от собственически чувства и от страх. Той също не разбира диалектиката на политическата борба, но той никога не ще стане убиец, никога не ще вдигне брадвата срещу своя брат. . .

Драмата на Съйко Мичин от „Среща" е твърде поучителна, защото нищо в нея не е измислено. Съйковият „микросвят" е от мира сего. Без да е собственик дори на овчарската си гега, социалната среда го е парализирала с отровата на частната собственост. Безропотен като предметите, той е усетил, че целият той е една обикновена вещ, един потребен предмет като вилата и лопатата в домашния живот на селския чорбаджия. И това още повече го обезличава, тъй като работи не за себе си, а за чужда чест, за чужди дом. Такъв труд не само потиска, не само не облагородява, а изродява човека. Неслучайно още Карл Маркс подчертава,че в труда работникът „не утвърждава, а отрича себе", не „развива свободно своята физическа и духовна енергия, а изтощава физическата си природа и разрушава духа си" и по този начин „се чувствува не щастлив, а нещастен". Какво по-правдиво и по-красноречиво доказателство за действената сила на тези мисли от нерадостната съдба на Съйко Мичин. Той робува на една фикция, че може да бъде щастлив при господарите, затова няма власт дори над собственото си същество. Всички свои чувства, мисли, разум, мечти и енергия са под чужда власт. Дори и парите, които вероятно ще получи за убития партизанин, ще миришат на Жарковата кръв. И това окончателно ще го унищожи. Отчуждението, деградазията ще бъдат пълни, окончателни. . .

Трагичната смърт на Жарко и духовното падение на Съйко са само епизоди от голямата панорама на антифашистката борба на самия живот. И чрез образите на тези двама герои В. Андреев определено и категорично извисява художествената си концепция за моралната стойност на човека в класовото капиталистическо общество. Той обича своите герои, но и дълбоко страда за тях, защото съзнава, че освен грубата действителност на капитализма и фашизма може и трябва да съществува и по-съвършената реалност на социалистическото общество, за осъществяването на което писателят посвещава целия си граждански и творчески живот. В това отношение автор и положителни герои твърде много си схождат. Неговите герои не страдат от комплексите за някакво мнимо съвършенство; не живеят с илюзиите, че надвишават духовно трудовите хора от народа, но съзнават и собствената си етична стойност. Себе си те виждат като неразделна част от народа: прости и ясни като истината; при една разлика, че са се самонатоварили с повече задължения към своето време и към партията-преобразователка. И всеки един според силите и умението си изпълнява трудния си граждански дълг, без мисъл за някакви облаги, безкористно и свято. . .

Тъкмо светлата етика у поетическия персонаж на В. Андреев подсилва художественото и възпитателното въздействие на неговото творчество. То действува като извор на духовна сила. И това въздействие особено се подсилва от обстоятелството, че самият автор не е в положението на страничен наблюдател, който трябва да се превъплъщава в поетическото действие, а сам е в действието като един от най-активните борци против фашизма. Действителност и поетическо действие вървят в органична успоредица. Но авторът не

остава до голите факти на действителността, а се издига над тях посредством художествените обобщения. Оттук започва и изкуството на поета.

Трябва особено да се подчертае, че и самото поетическо прегрупиране, самият обобщителен процес се извършва не от някакви абстрактни закони на литературното творчество, а от хуманистичните позиции на самата антифашистка борба, от „висотата на целите на бъдещото", от строгите и неотменни закономерности на комунизма. . . И тъкмо светлината на социалистическия хуманизъм, тъкмо неговата действена сила заставя твореца да предявява по-високи изисквания към себе си и като към човек, и като към творец. Тази взискателност насочва писателя да търси смисъла на живота в пълноценното изпълнение на партийния си дълг към човека и човешкото общество, в съкровената радост от творческия си принос и в необикновеното щастие да се радва на всички успехи на своите другари, на народа и на цялото човечество по пътя към комунизма.

Човек съзнава колко нужно и колко необикновено трудно е да обичаш другаря си, да разбереш „простата" му „човешка драма" и да го защитиш с цената на живота си. Човек съзнава колко висок дълг е по същия начин да браниш родината и човечеството. Героите на В. Андреев ни насочват към този светъл дълг. Затова и стотици години да минат, хората пак ще са благодарни на всички загинали за свободата на човечеството. Сред тях винаги ще откриваме и Антон, и Сашка, и Максим, и Анушка и другите художествени образи, които поетът разпрати в съвременния ни живот. И те ще живеят сред този живот, защото го обогатяват. Воюват за него. Те ни спохождат винаги, когато ни е много трудно, подкрепят ни с умъдрения си мълчалив поглед и в него откриваме истината за настоящия ни живот. А това означава, че разумът, сърцето и дългът на поета са вложили в тези образи по-дълголетен живот. И в същото време тези образи се забиват като ножове в човешката съвест и са като вечна стража пред паметта на незабравимите; бдят като вечно будни воини за великото им достойнство и за неотложното реализиране на комунистическите им мечти. . .А това постижение в литературата никак не е малко, защото „душата на писателя се оглежда в душата на всеки герой", както казва Л. Н. Толстой; това художествено завоевание е най-красивата радост за писателя-хуманист, най-съкровената гордост за един поет на борбата.

Елена Димитрова

ХУМАНИЗМЪТ НА ВАПЦАРОВ

Стара истина е, че и най-надареният творец не би могъл да създаде безсмъртно изкуство, ако сърцето му е студено и безразлично към хората. Големите майстори в световната класика, които всяко поколение ще чувствува като свои съвременници, са преди всичко хуманисти.

Истинското изкуство е винаги хуманно. — „. . . там, където няма хуманизъм, няма и изкуство. . . Талантът на художника е радост или страдание и болка за човека.“[1]

Можем с гордост да констатираме, че всички наши талантливи писатели са хора с висока гражданска доблест, че те са съвестта на своето време. Иван Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин, Георги П. Стаматов, Яворов и др. изживяваха теглото на измъчения ограбен народ като своя трагедия. Но писателите реалисти се загубваха в лабиринта от противоречия и някои от тях (Яворов, Стаматов) стигнаха до жестоки кризи на безверие и безизходност.

Най-близка до пролетарския хуманизъм е поезията на Христо Ботев. Той страстно ненавиждаше тираните и грабителите, изричаше гневни закани към тях. Но социалният идеал на Ботев по силата на историческите условия в онзи момент беше неосъществим. Христо Смирненски и Никола Вапцаров най-талантливо продължиха и обогатиха Ботевата традиция. За пръв път в стиховете на Смирненски оживя с цялата си красота образът на бореца работник, който проливаше кръвта си на барикадите, щурмуваше капиталистическия строй. Този образ у Вапцаров е още по-богат. Той отблизо познаваше душата на работника, живота в завода, защото сам беше работник.

Хуманизмът на двамата поети е дълбоко сроден с хуманизма на Максим Горки, който не само създаде незабравими образи на хората от дъното, но и видя тяхното спасение в социалистическата революция. Върховна творческа повеля за Горки беше да защити достойнството на малкия, смазан от живота човек и да му влее борчески сили, за да извоюва той своите човешки права. Още в Морското училище Вапцаров мечтае да постигне майсторството на Яворов и хуманизма на Горки. „Ех, Молски, да можех да възпявам като Яворов и с такава любов да пиша за човека като Максим Горки, нищо друго не ми трябва на този свят,“[2] споделя той със своя приятел.

Това горещо желание на младежа действително се осъществява в неговото зряло творчество.

---

[1] Б. Бурсов, Писатель как творческая индивидуальность, Проблемы социалистического реализма, Москва, 1961, стр. 210.

[2] Никола Вапцаров. Спомени, писма, документи (сборник), София, 1953, стр. 101.

Всички близки на Вапцаров разказват в спомените си за неговата изключителна човечност. Още като дете той с трогателна готовност помага на майка си, нежно се грижи за нея. Малкият Никола неизказано страда, когато види бедни дечица, готов е да им даде всичко, което има. В Морското училище той доблестно зашищава интересите на другарите си, учудва ги със своя алтруизъм. „От първия ден на влизането му в училището до неговото напущане, разказва съученикът му Йосиф Рангелов, Вапцаров не признаваше частната собственост на своите вещи— . . . и беше готов да даде на нуждаещия се другар всичко, което имаше, стига да разбереше, че другарят има по-голяма нужда от него.“[3]

Младежът е непримирим към обикновеното, безлично съществувание. Той копнее за нещо възвишено и велико, жадно търси синята птица на Метерлинк — символ на човешкото щастие. Още в ранната поезия на Н. Вапцаров са отразени най-светлите човешки пориви. Младият моряк има високоетични принципи, които неотклонно следва. През 1931 г. той пише на родителите си: „И вие се страхувате да не ме осъди това общество. Трябвало аз поне да се крия от него. Не така! Няма нищо да скрия. Няма никога да угоднича на хората само да им се харесам. Никога. Пък ако ще това да коства цялото ми щастие.“[4]

Във фабриката в Бараково и по-късно в Екарисажа в София Вапцаров се сприятелява с работниците, помага им в най-черната работа. Огнярят в Екарисажа е изтощен от дълга употреба на алкохол. Уволнението му би погубило и него, и децата му. И затова поетът не жали време и сили, за да му помага, отива в тъмни зори да почиства вместо него парния котел.[5]

Той има чудния дар да покорява сърцата на хората, да ги увлича и сплотява. „В Бараково, пише Игнат Ягоридков, беше страшна сбирщина. Лумпенизирани работници, белогвардейци, които, за да не бъдат уволнени, се надпреварваха кой повече да доносничи пред чорбаджиите, а безработицата тогава беше страшна. Тия хора бяха готови да се изядат един друг. Кольо успя да ги опитоми, да ги сплоти. Беше хванал сърцата на всички. Идваха в квартирата му за частни и интимни съвети. . . И не го клеветяха, не го издаваха.“[6] Васил Чорлев разказва: „Той така увлече работниците, че даже и противници на комунистите казваха: „Където е Вапцарът и ние сме там.“[7]

Н. Вапцаров мина през самия огън. С цената на най-голямата човешка жертва той доказа искреността на своите изповеди. Те бяха потвърдени от неговия подвиг. И затова въздействуват с такава сила. Поезията на Вапцаров е дълбоко изстрадана.

Да говорим за хуманизма на Вапцаров, това значи да разкрием сърцевината на неговото творчество. Хуманизмът е в самата природа на поета, в кръвта му. Комунистическият мироглед избистря и осмисля неговото вродено благородство, придава му ярък борчески характер. То се превръща в пламенна любов към угнетените, в пълна жертвоготовност за тяхното освобождение и в страстна омраза към всичко, което крепи устоите на буржоазния свят.

Хуманизмът на Вапцаров никога не е суха декларация. В една статия поетът прекрасно е обосновал истинската същност на изкуството. За него то

---

[3] Цит. сборник, стр. 73.
[4] Пак там, стр. 258.
[5] Пак там, стр. 151.
[6] Пак там, стр. 131.
[7] Пак там, стр. 119.

е немислимо без художествено, емоционално въплъщение на идеята: „Произведенията ни може да гъмжат от прекрасни идеи, от трогателна човечност, но те ще бъдат само полезна публицистика, ако не овладеем майсторлъка да вълнуваме сърцата на хората.“[8]

Този „майсторлък “поетът овладя до съвършенство. Вапцаров смъртно ненавижда замазването на действителността, фалшивото идеализиране. С остра ирония той осмива такива творци в „Рибарски живот“, противопоставя им суровата правда на истинското изкуство:

Тури му „безкрайно море“,
залей го излеко
с синило
и всичко излиза добре —
картинно и мило.

А туй,
че със вълчи зъби
студеният вятър ни хапе
и като тежки
съчми
те бият смразените капки?

Ироничният разказ за американския филм, в който истинските конфликти на живота са изместени от някаква сладникава история, изведнъж е пресечен с гневно възклицание. Следват кипящи от негодувание въпроси, в които ясно е очертан идеалът на Вапцаров за дълбоко правдиво, хуманно изкуство, в чийто център трябва да стои съдбата на отрудения човек.

Стига!
Къде е тука нашата съдба?
Къде съм аз? Кажете!
Така ли срещаме на път
любимите си,
с лимузини?

„Кино“

За него изкуството няма да бъде пълноценно, ако пренебрегва личния живот на обикновените хора, ако си поставя големи, абстрактни задачи. Истинският творец не топи перото си „далече, далече през девет морета“, не отправя очите си към звездите, а е изцяло при народа си, живее с неговите скърби и копнежи. Стихотворението „Доклад“ е естетически манифест на Вапцаров.

Да, пишем.
И пишем верно и честно,
. . . . . .
Но колко от нас
са написали песни
за този незнаен
работник,
който се просва
в леглото без мисъл,

[8] Литературен критик, 1941, бр. 8.

но в съня си кошмарен
мисли за Охрид,
за лодката мисли,
която в детинство
е карал?
Колко от нас
са написали песни?
Питам ви —
кой е написал?

Тук настойчивото повторение на въпроса издава искрената тревога на поета, звучи като тежък укор. Тези стихове характеризират една много съществена страна на Вапцаровия хуманизъм. Разбира се, той съвсем не се изчерпва само с вживяване в интимния свят на малкия човек. Хуманизмът на Вапцаров е преди всичко борчески. За да не се повтаря участта на огняря, за да не се просва работникът без мисъл в леглото, разсипан от непосилен труд, за да не са мъчително тъжни детските очи, необходима е безмилостна, жестока борба. Само така земята ще се отърси от „отровната си плесен", от вековното си тегло.

За мен е ясно, както че ще съмне —
с главите си ще счупим ледовете.
И слънцето на хоризонта тъмен,
да, нашто
ярко
слънце
ще просветне.

Това е хуманизмът, който за първи път беше художествено претворен от Горки. Затова Н. Вапцаров е толкова увлечен по творчеството и личността на великия писател, защото той му е близък със своя борчески патос, със своето преклонение пред безумието на смелите. Горки привлича поета с вярата си в силите на работническата класа, с умението си да вникне дълбоко в душата на онеправдания човек, да разбере какво го мъчи и погубва. „Отвореше ли се дума за Горки с Вапцаров, разказва Шмиргела, това значеше цяла вечер разговорът да не спре, да не се изчерпи. Горки беше за Вапцаров човекът, който най-много се беше намесил в неговия личен живот."[9]

В стихотворението „Горки" той е нарисувал оригинален портрет на писателя, видял го е през опростения, но верен поглед на неукия работник, за когото Горки е интимен съветник, близък другар. Той му отваря очите за велики истини, разбира тежестите на неговото всекидневие. Този интересно изграден образ изразява високата представа на поета за истински творец-хуманист.

В „Песен за човека" и „Двубой" откриваме типичен горкиевски хуманизъм. Жестоките условия на една несправедлива система могат да опорочат и благородни души, да ги осакатят. Но дори и човек, извършил убийство, е способен да се прероди нравствено, ако не е престъпник по природа и ако попадне сред хора с големи идеали. Лаконично, но много изразително Вапцаров е изказал тази мисъл в „Песен за човека":

---

[9] Цит. сборник, стр. 215.

Но във затвора попаднал на хора
и станал
човек.

Тук между всяка дума се явява пауза. Интонационното ударение пада върху „хора“ и „човек“. Така с подходящи интонационни похвати в едно много кратко изречение поетът е съумял да ни внуши колко голяма е нравствената сила на истинските комунисти.

С няколко детайла пред нас оживява героят в най-страшния момент от своя живот, когато само силните и героични натури могат да запазят самообладание.

Колко морална красота проявява този човек в последните си минути. Той стои пред бесилката с пречистена душа, озарен от вяра, че „животът ще дойде по-хубав от песен, по-хубав от пролетен ден“.

(В очите му пламък горял.)
Усмихнал се топло, широко и
светло,
Отдръпнал се, после запял.

Голямо доверие в човека е нужно, за да видиш някогашния престъпник толкова прекрасен и така дълбоко да си убеден в неговото нравствено прераждане. Поетът ликува за подвига на своя герой, гордее се с него. Потръпваме пред внушителните метафори, с които е подчертал величието на осъдения. Те са химн на горкиевската вяра в моралните сили на човека, страстна защита на поруганото човешко достойнство:

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

Същата идея е вложена и в „Двубой“. Когато експлоатираните стихийно се съпротивляват на своята съдба, те могат в отчаянието си да посегнат на живота си или да стигнат до коварно престъпление. Но когато имат перспектива и идеал, същите хора са способни на подвиг, на дръзновен творчески размах. И у Горки такива светли хора като Коновалов погиват в своята безпросветна меланхолия, защото не вярват в нищо. Трагичната участ на Коновалов би имал и Павел Власов, ако най-хуманният идеал не беше го възродил и увлякъл в кипежа на борбата. Особено характерно е развитието на Пелагея Ниловна. Тази смазана от живота, робски безропотна жена неузнаваемо се преобразява, извършва подвизи, когато разбира правдата, за която се бори Павел.[10]

От висотата на своя хуманистичен идеал Вапцаров разкри ужасите на капиталистическата система, отрече нейното право на съществуване. Самите поетични образи ясно говорят за ненавистта на поета към нея. Той я вижда като озъбено, свирепо куче, изпечен развратник, затвор, отровна плесен, тежки лапи, които бият безпощадно. С много действени образи, по емоционален

[10] Вж. и И в. Цветков, Максим Горки и формирането на социалистическия реализъм в българската литература, Известия на Института за литература, кн. XIV и XV, стр. 15—22.

път поетът ни разкрива нечовешката мъка, с която работниците си изкарват прехраната при този несправедлив строй:

И трябва да се бориш неуморно,
и трябва да си страшно упорит,
за да изтръгнеш от зъбите
на туй настръхнало,
вбесено псе
парченце хлеб.

„Завод"

Заводът отнема всички сили на работниците, мъчи се да притъпи тяхното съзнание. В шума на машините хората са принудени да крещят и крясъкът се превръща в символ на човешката мъка и протест. Но тази мъка калява работниците за борба, революционизира ги. Мрачният завод, така вярно обрисуван, можем да възприемем и като много по-широк, алегоричен образ на капиталистическата система.

Вапцаров предава страданието на народа с най-сгъстени тонове, рисува разтърсващи картини:

Шест сме века чакали напразно,
чакали сме сто синджира роби!
Късай ти, а аз ще ти разказвам:
„Рожба писка в майчини утроби".

„Крали Марко"

Неволята на народа Вапцаров изживява като свое лично страдание. Той напълно се слива с тези прости, неизвестни хора, които се трудят непосилно, а живеят в нищета.

Онез, които сме оставали,
се потехме и под езика,
работехме къде що хванем,
работехме като добитък.

„История"

Човечното сърце на поета е особено чувствително към тежката участ на пролетарските деца. За тяхната мъка той говори през сълзи, задъхан от гняв.

Децата ни мрат
в отровната смрад
без слънце,
в задушни коптори!
Светът е затвор!

„Ще строим завод"

Към тези клети деца Вапцаров е гальовен и нежен като баща към свидни рожби:

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.

„Не бойте се, деца“

Поетът страда за мъките на цялото угнетено човечество. Да си послужим с един израз на Дебелянов — той носи в сърцето си тъгите на милиони сърца. Когато избухва гражданската война в Испания, Вапцаров заживява с борбата на този далечен народ. За него тя става участ, съдба. Неговият хуманизъм е неотлъчно свързан с интернационализма.

Той е непримирим към войната и настъпващия фашизъм. Стихотворението „Хроника“ по своята интонация и стилни похвати се отделя от останалото творчество на Вапцаров. То е истинска сатира, написана с убийствена ирония. Тя пронизва със страшна острота в две посоки. Поетът заклеймява империалистите, които произвеждат смъртоносни оръжия за милиони хора, като при това цинично им внушават, че те трябва да се чувствуват щастливи. Тази сатира е и жлъчен упрек към неосъзнатите работници, които работят във военните заводи и сами подготвят своята гибел и гибелта на братята си. Смирненски яростно воюваше срещу империалистическата война. Той вдъхваше към нея същата ненавист и протест. Но неговите похвати бяха други. Поетът прибягваше до изразителни сравнения и алегории. Особено често той сравняваше войната с гладиаторска арена, върху която рождени братя се избиват, за да развличат озверените патриции. Войната в неговата поезия е безок демон, чудовище огромно и свирепо. При разработката на тази тема Вапцаров почти не си служи с поетични образи.

Направо, с малко думи той ни убеждава в нейното безсмислие и жестокост. Но тези стихове ни разтърсват със своята желязна логика и с поетичната си сила. Патетично и искрено звучат безглаголните възклицания и въпроси в „Епоха“. Тяхната интонация е необикновено раздвижена, емоционална.

Война!
А безброя от гладни?
Война!
А безцелната смърт?
А нашата бликаща младост,
която раздрусва светът?

Със силно експресивни думи поетът е изразил отвращението си към стария свят, създал е обобщен образ, който отблъсва със своята грозота и престъпност:

Животът — *изпечен развратник* —
цинично отвръща: — Война!

„Епоха“

или:

Как мислиш,
ще ли победиш,
навъсен, мръсен,
зъл живот?

„Двубой“

Но този „разкапан, озлобен живот“ ще бъде победен. Смели, дръзновени борци са в кървава двубой с него. Те не са празни мечтатели и фантазьори. За тях романтиката на бъдещето е съчетана с точните закони на научния социализъм.

В съня на Фернандес, в поемата „Пушкин“ и в „Романтика“ представите на Вапцаров за социалистическото бъдеще са най-ясни и конкретни. За това бъдеще поетът без колебание залага всичко. Най-честият мотив в лиричните му изповеди е неговата готовност за саможертва. Тя е изразена с изключителна непосредственост. Тези изповеди съдържат дълбок вътрешен драматизъм. Поетът безумно обича живота. Всеки миг за него е толкова скъп, че дори и с въже на шия би се радвал на дарения му от палачите час. Тази луда страст по живота обаче не води към жалкото обезличаване на егоиста, към стремежа за лично благополучие. Тя го издига до най-възвишените прояви на човешкия дух. За да стане животът „по-хубав, по-мъдър“, той е готов да влезе във взривна ракета, да изгори като малка пеперуда, устремена към светлината, да приеме смъртта като песен. Особено характерна черта на Вапцаров е неговата скромност. Той не иска за своята саможертва нито слава, нито награда. Приема я като обикновен човешки дълг. И той като Смирненски е чужд на всяка суета. Вапцаров е убеден, че незаменими хора няма, че неговото място веднага ще бъде заето от друг, не по-малко достоен. Със сдържан тон, като за нещо най-обикновено, той говори за своя страшен жребий:

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.

Вапцаров е готов да загине в последния момент на борбата, когато вече се носи свежият дъх на бялата жадувана пролет, когато животът е най-желан. С непреодолима сила ни покорява благородството, душевната красота на лирическия герой:

Пролет моя, моя бяла пролет. . .
Нека видя първия ти полет,
дал живот на мъртвите площади,
нека видя само твойто слънце
и — умра на твойте барикади!

„Пролет“

Нежният образ на бялата пролет, който се превръща в алегория на новия свят, емоционалните повторения и инверсии създават дълбок лиризъм и поетичност.

Лиричните изповеди на Вапцаров разкриват една необикновено богата, възвишена и изтънчена душевност. Той не би могъл да съществува, ако не е отдаден до саможертва на велик идеал, ако не вярва в неговото осъществяване. Когато в Морското училище романтичният младеж загубва вяра в човека и в доброто, той се чувствува смазан. Ужасът на това отчаяние е предаден с разтърсващи поетични образи („Писмо“). Но когато комунистическите идеи разкриват пред него светлите перспективи на бъдещето, осмислят живота му, той изживява истинско духовно възкресение. Без вярата в тяхната спасителна сила

Вапцаров не би могъл да живее. С целия си огън той ни убеждава, че нищо не е в състояние да сломи тази вяра.

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

„Вяра“

В тези стихове се редуват лаконични въпроси и категорични отговори — възклицания. Създава сгъстен драматизъм, чувствува се необикновената възбуда на поета. Мисълта става още по-категорична в следващата строфа:

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

Лиричните изповеди на Вапцаров са колкото лични, толкова и обобщени. В тях се очертава с цялото си обаяние борецът от нашето антифашистко движение. Когато говори за себе си, Вапцаров разбира всички угнетени, които се борят за повече щастие на хората. Затова подлогът на тези изповеди е ту „аз“, ту „ние“. Той винаги се чувствува неразделна част от бедния народ, слива се с тези „неизвестни хора от фабрики и канцеларии“, които са изпитали цялата мъка на мизерията, за да стигнат до безименния подвиг. Лирическият герой на Вапцаров до последната си капка кръв се раздава за хората, така както поетът се раздаваше в живота си. В него гори този велик прометеевски огън, който са носили всички смели борци през вековете, чертали с кръвта си пътя на прогреса. Но той е по-щастлив от тях, защото действува „когато милионите възкръсват“, защото е окрилен от най-осъществимия идеал.

За Вапцаров борбата на работническата класа не е някакъв тържествен, ефектен парад, а трагизъм и подвиг на обикновените хора. Тяхната съдба вижда поетът зад голямата мащабност на събитията, тя го интересува повече от всичко. Тази грижа за обикновения човек стои в центъра на Вапцаровия хуманизъм. В кървавия двубой на епохата, в който ожесточено са сплели ръце два свята, поетът търси не грандиозни сцени на героизъм, а „простата човешка драма“. Чрез страданието и саможертвата на безименните герои той вълнуващо разкрива величието на антифашистката борба. Стихотворението „История“ е лирична повест за подвига на редовия борец от това време. Той е неизвестен работник, дребен чиновник или прост селянин, който под безпощадните удари на живота, на настъпващия фашизъм постепенно става герой. Поетът знае, че историята ще отбележи само в едри линии тази драматична епоха, взела толкова жертви, но няма да предаде най-важното — мъките и подвига на нейните истински творци, които безшумно я движат. С дълбоко вълнение Вапцаров разказва тяхната обобщена биография, която определя същността, съдържанието на това тежко време. Войната, развилнелият се фашизъм се превръщат в лична трагедия за отрудения народ, но в същото време го карат за борба. Тези смели, самоотвержени хора не желаят отплата за своето мъченичество. Искат само да оставят достоен пример за бъдещите поколения.

Но разкажи със думи прости,
на тях, на бъдещите хора,
които ще поемат поста ни,
че ние храбро сме се борили.

Разработката на темата е типична вапцаровска. С голяма простота, чрез много живи, реалистични сцени поетът описва тежкото всекидневие на обикновения човек още от неговото раждане. Като че ли виждаме как този обобщен герой троснато бяга от софрата, ядосан от безсмисленото примиренчество на старите, как тревожно и напрегнато слуша съобщенията в задръстените кафенета, как непосилно се труди. И чрез тези моменти от всекидневието авторът неусетно разкрива пред нас една пълнокръвна, драматична летопис на епохата, нанася ярък портрет на безименния борец от антифашисткото движение. Този характерен за стила на Вапцаров похват блестящо е изявен и в „Горки", „Спомен", „Сън", „Писмо" (Майко, Фернандес убит) и др. Чрез факти от всекидневния живот на трудовите хора, чрез дълбоко вникване в техния интимен свят поетът прави широки обобщения, навлиза в голямата тема. Като жив застава пред нас Фернандес чрез поведението си в боя, чрез мечтите си за бъдещето. А след това поетът ни въвежда в неговия личен живот, в домашните му радости и грижи, с разтърсваща сила предава отчаянието на близките му след неговата смърт. По такъв начин той създава жив човешки образ, непосредствено ни убеждава във величието на истинските комунисти, в големите жертви, с които ще бъде извоюван новият свят. Болният огняр в „Спомен" е жертва на непоносимите условия във фабриката. Поетът дълбоко е вникнал в неговите интимни изживявания. С обикновени думи от всекидневния език започва тази тъжна повест:

Аз имах другар,
добър другар,
но. . . кашляше лошо.
Той беше огняр —
пренасяше с коша кюмур,
изхвърляше сгур
дванадесет часа на нощ.

Но този прост разказ ни грабва с развълнувания си тон. Нататък повествователната интонация минава във възклицателна. Това усилва емоционалната струя. Огнярят знае, че е обречен на смърт и неизказано страда. В четвъртата строфа интонацията е толкова повишена и напрегната, че тези стихове звучат като отчаян вопъл:

Аз чувствах
как тези зеници се молят,
как страдат,
как тягостно страдат!
Те искаха толкова малка пощада —
до пролет,
до другата пролет.

Тук голяма емоционалност на интонацията придават еднаквите синтактични части, характерните за Вапцаров повторения, които пораждат изключителен лиризъм. Толкова отчаяние и напрежение има в тези стихове! Обзема ни гневен протест към системата, която погубва такива прекрасни хора. Обоб-

щението се налага непринудено и естествено. Нежната човечност и отзивчивост на поета се чувствуват и в неговите похвати на изображение. Вапцаров не само се вживява в съдбата на своите епически герои, но мъчително я преболедува. Оттам идва този необикновено емоционален тон. С много лиризъм той изплаква своята скръб по тях. Като ридание звучат стиховете за смъртта на Фернандес:

След сигнала ти политна пръв.
Недалече чу се лай картечен.
Олюля се. . . на челото кръв. . .
Фернандес, не ще се върнеш вече.

В емоционалните размисли за причините, поради които моторът е спрял, долавяме страшната душевна криза на поета след смъртта на огняря.

Моторът не работеше добре.
Започна подозрително да хърка
и. . .спре.
Не знам защо,
но може би,
защото другият умре.

А може би не е така.
А може би във своя глад,
моторът чакаше ръка
да хвърли в огнения ад
навреме въглищния пласт.

Да, може би.
Не зная аз.
Но мен се струваше, че той,
в заекващия си брътвеж,
ме питаше с болезнен вой:
Къде е другия младеж?“

Мелодията вярно предава силата на чувството, душевното неравновесие на поета. Той повтаря разказа за смъртта на огняря само че под друга форма. Мисълта е изказана с кратки интонационни периоди, които се появяват при много силни изживявания. Те са разделени с паузи. В тях се съдържа мъка, неизразима с думи.

Той — другият — умре.
А ето
Отвън е пролет.
Недалече
се стрелкат /птици по небето.
Но той/ не ще ги види вече.

Темпото е бавно като на реквием. И накрая зазвучава началният мотив, но още по-емоционално. Така се запечатва в съзнанието извънредно лаконичната, но богата характеристика на огняря, както и неговата жестока съдба.

В образите на своите епически герои Вапцаров въплъти мечтата си за истинския човек. Тези образи са колкото романтични, толкова и реалистични. Те

носят най-прекрасните черти на комуниста. Поетът е имал около себе си немалко такова живи примери — Антон Попов, Никола Калъпчиев, Жельо Демиревски, Цвятко Радойнов и много други. Романтиката, с която той обгръща своите герои, само подсилва тези черти, придава им по-голяма внушителност и очарование. Вапцаров създаде един от най-любимите ни герои — Фернандес, който се нарежда до Йохан, Карл Либкнехт и Роза Люксембург. Фернандес е не само борец от гражданската война в Испания. Той олицетворява най-хубавите черти на комуниста. Този образ се очертава в цял цикъл стихотворения. В окопа, на самата огнена линия, Фернандес мечтае за бъдещето, когато той и неговите другари ще бъдат господари на машините, с любов ще ги поддържат и радостно ще изпълняват своите задачи. Стихотворението е написано във формата на драматичен диалог. Тонът е необикновено напрегнат. Чувствува се тревожната атмосфера на боя, изключителната ситуация, при която двамата бойци разговарят. Интонацията много бързо и рязко се мени. Редят се развълнувани въпроси и тревожни предупреждения.

— Лори, не спиш ли?
— Чуваш ли, Лори?
— По-тихо! Скрий главата си! Отвън
на педя са от нас, не говори!
— Лори, сънувах толкоз хубав сън . . .

В този кратък емоционален диалог се оглежда богатата, поетична душа на Фернандес. Дебнещата смърт не може да спре полета на мечтателя. Въпреки предупрежденията на Лори той в детински унес му разказва своя красив сън, който така всецяло го е завладял. Недоизказаните изречения, изразителните паузи, вметнатите изрази „разбираш ме, нали?“, „нали така?“ издават разтуптяното от вълнение сърце на героя:

— Почакай. . . Как започваше?. . . Така. . .
Войната свършена. . . Разбираш ме, нали?
И всичко е във нашата ръка,
нали така, Лори?

Разказът става все по-ентусиазиран. Мечтателят Фернандес, храбрият борец за щастието на хората стига накрая до екзалтация, до истинско поетично вдъхновение. Това разрастване на чувството намира външен израз в кратките възклицателни изречения, в някои от които се повтарят еднакви синтактични части, и в лиричните повторения на най-важните думи:

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

Само с един много изразителен детайл поетът е дооформил този толкова жив и прекрасен образ:

Лори погледна другия в очите
(*Те бяха толкова детински днес*)

Действието продължава в следващото стихотворение —„Песен на другаря“. То се развива бързо и драматично. В него Фернандес на дело доказва своя героизъм. След сигнала за бой полита пръв, но картечен огън го поваля. Зловещият вой на вятъра, емоционалните повтаряния навяват дъл-

бока скръб. След това в „Писмо“ узнаваме за личния живот на героя. Разбираме, че той е оставил любима съпруга, която с плач го е възпирала, че е очаквал желана първа рожба. И неговият подвиг пред нас става още по-велик. От любовта на съпругата, от нейното отчаяние съдим за благородството на героя, за неговия висок личен морал. Този цикъл представлява в същност цялостна поема, в която живее един от най-обаятелните образи в нашата революционна поезия. Вапцаров творчески се е учил от Ботев, от героичния епос на Вазов и преди всичко от „Йохан“ на Смирненски.

Смирненски възпя мъжеството, прометеевските заслуги на въстаналия руски народ по време на революцията и интервенцията. Вапцаров пък пръв в нашата литература пълнокръвно обрисува и новия тип борци — строителите на социализма. В стихотворението „Пушкин“ пламенно възпя своя идеал за социалистическата действителност. Тук хуманизмът на поета е особено ярко изразен. Той не се интересува от външната, показната страна на съветските постижения, от статистическите цифри на строителството. За него е важно как завоеванията на Октомврийската революция се отразяват върху бита и психиката на работника и селянина. За Вапцаров социализъм значи не самоцелно фантастично строителство, както за пролеткултовските поети, а пълно материално осигуряване на трудовите хора, обогатяване на тяхната психика, възможност да израстват духовно, да се занимават с изкуство. Само в няколко стиха поетът говори за момичето от колхоза, но то като живо се явява пред нас, ентусиазирано, с поетична душа. Момичето е влюбено в млад матрос, то знае наизуст стихотворенията на Пушкин, възхищава се от златната шир на житата. То няма нищо общо с простото, неграмотно селянче от преди революцията. С много лиризъм Вапцаров е показал каква трябва да бъде психиката на съветския работник. Младият стругар чете в обедната си почивка Пушкин, чувствува го като свой другар. Той разбира поезията му, защото у него е култивирано чувство за красотата, защото умее да се наслаждава на звездите, на слънцето, което „блести над оросената с искри просторна степ“. Поетът особено е подчертал високото обществено съзнание на този работник, който се чувствува творец на велика епоха. Така от един ограничен повод — честването на Пушкин през 1937 г. — Вапцаров с богата творческа находчивост е навлязъл в много голяма тема, вложил е в нея своята дълбоко хуманна философия, своята романтика. Чрез съдбата на огняря и чрез тези два образа поетът ни убеждава в голямата разлика между две противоположни обществени системи.

Както вече казахме. Вапцаров е изключително отзивчив към съдбата на обикновения човек. Той винаги се интересува от интимния свят на своите герои. И заради това психологическата характеристика е много важен елемент в поезията му. Тя е съвършено сбита и проникновена. Поетът може само с няколко думи да изрази най-драматични психически състояния, да ни накара и ние да ги изживеем заедно с неговите герои. Като че ли виждаме как работникът реагира, когато неговият другар му разказва за Горки. Той слуша „простодушно захласнат“ и сякаш в гърдите му се топи буца от сняг. Жената на Фернандес трябва да пожертвува най-скъпия си човек. Тя се блъска в мъчителни противоречия. Идват моменти, когато искрено го упреква, че е отишъл да се бие, когато дори ненавижда неговите идеи, защото заради тях ще го загуби. В друг момент тя с дълбока нежност го разбира и оправдава. Стихотворението „Писмо“ (Майко, Фернандес убит) е блестяща психологическа характеристика на най-сложни душевни състояния. Проникновено, с голяма емо-

ционална сила Вапцаров е предал различните преходи на най-тежката скръб и е изградил един жизнен, богат образ. Той е проявил тънко разбиране на женската душевност.

В „Песен за човека“ вярно е уловен сложният преход на чувствата. Когато идват при осъдения на смърт, за да го изведат, в първия момент той изпада в животински ужас, изразен с много силно сравнение, с напрегната интонация. Но след този неизбежен ужас настъпва постепенно опомняне, предадено с по-бавно темпо, с известно успокояване на тона. Просветлението е обосновано. Затворникът отива на бесилката коренно променен, с чувство за човешко достойнство. Душевното състояние на героя минава през мъчителни етапи, много човешки и правдиво почувствувани от автора, докато стигне до героичната проява пред бесилката.

Както изповядва Вапцаров пред Шмиргела, за разлика от Маяковски той търси интимната страна на образа и конфликта. „Може би по-нататък ще навикна, но това, което ми прави впечатление, което ме отдалечава от него, това е, че той достига монументални образи върху основата на значителния факт — това все още не мога да го схвана, а може би ми е и чуждо. Аз предпочитам да подходя към образа и конфликта от по-интимна страна, докато Маяковски ги изгражда на друга основа. За него бих казал: той е монументално епичен, а аз все още лиричен.“[11]

В тази изповед се съдържа цялата същност на Вапцаров като поет. Когато го сравняваме с Маяковски, виждаме, че едни и същи идеи в зависимост от индивидуалността на твореца намират различно художествено превъплъщение, че акцентът пада на различни места.

Поезията на Маяковски напомня ярки плакати, гръмка, понякога оглушителна военна музика. Тонът е дързък, предизвикателен. При него трудно бихме могли да говорим за лиризъм, за психологически характеристики. В неговата поезия великото хуманно дело на революцията, образът на Ленин са очертани в едри линии, в големи исторически мащаби.

Вапцаров е много по-близък по дух до Хр. Смирненски. Тях ги сродява не само еднаквото отношение към света, но и разработката на някои сходни теми, подходът към тези теми. И Смирненски със същата болка описа жестоката участ на пролетарските деца, на нещастните гаврошчета, както Вапцаров в „Не бойте се, деца“ и „Ще строим завод“. И той със същия гняв заклейми крещящите противоречия на капиталистическата система. Младата тютюноработничка от „Жълтата гостенка“ по съдба и душевно устройство много напомня болния огняр от „Спомен“. И Смирненски се интересуваше от личния живот на своите герои, виждаше не само подвига им, но и страданията им. В „Йохан“ той дълбоко изживя семейната трагедия на този неизвестен комунист, който оставя любима жена и невръстна рожба и доброволно отива на барикадата. И Вапцаров като Смирненски обрисува Фернандес не само чрез неговото себеотрицание на огнената линия, а и чрез отношението на близките му към него. И Вапцаров като Смирненски се чувствуваше обречен на революцията, със същата скромност мечтаеше безшумно да се пожертвува.

Смирненски възпя революцията с титанични образи, но нейното величие не заслепи погледа му и за нечовешките страдания на тези, които я извършиха. И въпреки това дълбоко вътрешно сродство двамата поети са много различни по творчески облик, по стил. Тази разлика се корени преди всичко в тяхната

[11] Цит. сборник, стр. 219.

образна система, в поетичния речник, в интонацията. В някои творби Смирненски се доближава до разговорната интонация, но в по-голямата си част неговата революционна поезия звучи патетично, приповдигнато. Екзалтираният патос, извисените образи придават силно романтично звучене. В стихотворенията за революционния устрем на масите Смирненски е така замаян от величието на събитията, че всичко вижда в исполински размери. В много от тези стихотворения отделни герои не се появяват. Там разбунените роби се превръщат в титани. Фантастичните образи от митологията, асоциациите с най-могъшите природни стихии напълно съответствуват на такова поетично виждане. Но в „Зимни вечери", „Каменарче", „Йохан" по простотата на реалистичния рисунък Смирненски се доближава до Вапцаров. Различните исторически епохи, през които двамата поети творят, неизбежно оставят своя отпечатък върху облика на поезията им. Смирненски беше съвременник на революционни трусове, които из основи разтърсиха цялата земя. Тогава работническата класа в Русия току-що беше съборила една от най-зловещите крепости на тиранията и със свръхчовешки сили бранеше своите завоевания. Неудържимият щурм на пролетариата от целия свят беше изобразен от Смирненски в раздвижени, грандиозни масови сцени, на които той е изключителен майстор. По времето на Вапцаров условията за победата на пролетарската революция бяха още по-назрели. Но нейните сили се набираха в дълбоко подполие, защото развилнелият се фашизъм беше сковал всяка открита проява. В света не ставаха революции, но те напираха така, както напира напролет буйна река под леда. У Вапцаров няма такива революционни сцени, както у Смирненски, но в замяна на това неговите представи за социализма са по-конкретни, образът на работника-революционер — по-богат и по-разгърнат. Той беше свидетел на по-висок етап от развитието на революцията в Съветска Русия. Там вече се изграждаше социализмът. Затова Вапцаров можа да създаде нови образи, да внесе нови теми в нашата поезия. И по свой начин разработи тези теми. Със стихотворенията „Пушкин", „Доклад", „Горки", „История", „Писмо" (Майко, Фернандес убит), „Пролет в завода", „Завод" и др. той обогати нашата поезия с непознати дотогава художествени похвати, с нови поетични светове. Той пръв така многостранно изобрази живота и вътрешния свят на работника, тежките условия в завода, при които се формира революционното съзнание на пролетариата. Момичето от колхоза и съветският работник са първите живи образи на строителите на социализма в нашата поезия. Учейки се творчески от Смирненски, Вапцаров създаде и един от най-очарователните образи на революционери — Фернандес, който винаги ще вълнува и ще възпламенява за големи дела. От своите съвременни поети Вапцаров най-внушително предаде драматизма на епохата, величието и мъките на борците, най-вдъхновено изрази непоколебимата си вяра в победата на комунизма. В мечтите си за един свят, в който обикновеният човек ще разгърне на широк простор своите възможности, трудът ще бъде радост, ще облагороди хората и те ще се обичат като братя, Вапцаров поетично въплъти най-характерните черти на пролетарския хуманизъм. В разработката на тези теми ярко се очертават индивидуалните особености на личността и таланта му. Както изтъкнахме в началото, всички близки на поета разказват за неговата общителност и сърдечност, за дарбата му да привлича и пленява хората. Тези обаятелни черти на Вапцаров се проявяват и в неговата поезия. Той чувствува читателя като най-близък приятел, изцяло му се доверява. Понякога поетът пламенно спори, беседва, задава въпроси. Неговият разговор е заду-

шевен, интимен, предразполага към сърдечна дружба. Непосредственото общуване на Вапцаров с героите и с читателя, драматизмът в неговата лирика водят към често вмъкване на диалог. Поетът умее да му придаде най-естествена форма, да го свърже с манталитета на своите герои. Когато разказва нещо или предава разговор, той често вмъква вметнати думи и изрази, присъщи на разговорната реч, които създават голяма близост между автора и читателя. Те са много характерни за Вапцаровия стил, допринасят за естествения, непринуден тон на речта.

Почакайте, *казвам*, — почакайте, нека. . .
А дамата сопната, *знаете*,
тропа, нервира се,
даже проплаква.

„Песен за човека"

Не само в диалога, но и в авторската реч Вапцаров вмъква живописни народни думи и изрази, които я доближават до масовия читател и ѝ придават голяма колоритност. И Вапцаров като Ботев не се страхува да употреби груби, ругателни думи. И винаги неговият лексичен подбор е така обоснован художествено, че не ни дразнят дори думи като мутра, муцуна, псувам, нахакан келеш, добитък, скот, смрад, вкиснало и др. В поетичния контекст те добиват емоционална окраска, изразяват непримиримостта на поета към редица отрицателни явления. В поезията на Вапцаров преобладава разговорната интонация. Той рядко се придържа към симетричната строфика, разполага римите несиметрично, но винаги мотивирано, за да обърне вниманието ни върху най-важните думи. Тези особености на стиха създават гъвкав, немонотонен ритъм, богато нюансирана интонация.

Поетът обикновено взима своите метафори и сравнения от всекидневния живот. Връзката между образа и конкретната мисъл, вложена в него, е ясна. Поетичният образ внушава тази мисъл по най-действен начин. Образите в поезията на Вапцаров са прости, точни и изразителни, често съдържат широки обобщения. Те са земни, реалистични, понякога — груби, както е груб животът, който поетът описва. Поетичните образи са преживени, изстрадани. В тях ярко са отразени светоусещането на поета, неговият хуманизъм. С гневен патос, с отвращение са наситени сравненията, с които той изобразява хищната природа на буржоазния строй.

А бъдещето поетът вижда като ярко слънце, цъфнала пролет, радостна песен.

Вапцаров може дълбоко да ни развълнува, да ни разтърси и без да прибягва до поетични образи. Най-обикновени думи и изрази, както в началото на „Спомен", зазвучават лирично, превръщат се в поезия, защото през тях минават силни емоционални токове, интонацията им е необикновено богата и развълнувана. Това е една от най-характерните черти на неговото поетично майсторство.

Поезията на Вапцаров е отклик на големи мисли и чувства. Неговите чувства се движат в широки амплитуди — от гальовната нежност, всеотдайната обич до възторга и екзалтацията, от мъчителната горчивина, дълбоката скръб до гнева и протеста. И в основата на тези силни, противоположни чувства винаги стои неговата комунистическа хуманност.

Вапцаров нито веднъж не е употребил думите партия, революция, социализъм. Той не пише агитационни лозунги в стихове. И въпреки това неговата поезия е класически пример на партийност. Той агитира по най-убедителен

начин — чрез своите възвишени, искрени изповеди и чрез вълнуващо описани човешки съдби и образи („Писмо“ (Ти помниш ли), „Пролет“ (Пролет моя), „Спомен“, „Сън“, „Песен за човека“, „Писмо“ (Майко, Фернандес убит), „Пушкин“ и др.).

С мрачни сцени от тежкия живот на трудовите хора, с извънредно изразителни метафори поетът изписа уродливия образ на капитализма и страстно го отрече.

Високата етичност на Вапцаров особено ясно проличава в неговия идеал за човека. Лирическият герой, Фернандес, Долорес Мария Гойя, момичето от колхоза, младият стругар, огнярят са хора с богати, благородни души, с чувство за красота и поезия, способни на саможертва.

Когато мечтае за бъдещето, Вапцаров стига до екзалтация. Поетът е убеден, че скоро милионите ще възкръснат, че техният живот ще стане „похубав от пролетен ден“.

Прекрасната хуманистична традиция на Вапцаров талантливо бе подета от следващите поколения поети. Тук могат да се изброят много имена. Но найдълбока е връзката между Вапцаров, Веселин Андреев и Пеньо Пенев. В. Андреев твореше в най-напрегнатия момент от антифашистката борба, когато изключителни обстоятелства поставят на върховно изпитание човешката етика. Много драматични и трагични моменти има в хуманизма на поета. Той е принуден да руши и убива, да мрази, да бъде безпощаден, въпреки че сърцето му прелива от любов и нежност.

Но тази жестокост се налага тъкмо от чувството за справедливост, без нея не може да се извоюва човешки живот за онеправданите.

Тежи в сърцето като взрив —
любов — и камък да запалиш!
Жадуваш само да твориш. . .
Главичка детска да погалиш. . .

Но можеш ли?. . . Селата в дим.
Деца разстреляни. Мъртвило. . .
И ти — настръхнал — дебнеш, бдиш,
— да разрушаваш и убиваш.

Потресени четем стохотворението „Обич“. Любимият приятел на поета е тежко ранен. И той трябва да го убие по негова молба, защото го обича, за да го спаси от гаврите на врага. Тук драматичното напрежение е сгъстено до влудяване, изпълнено е с дълбок трагизъм.

Теглих спусъка. . .
(Мисля на луд съм приличал!)
. . . Аз не знам ти разбираш ли всичко, другарю,
ала стрелях. . .
Та знаеш ли как го обичах!

Героите на В. Андреев са живи хора, които обичат, страдат, изживяват сложни вътрешни конфликти. Поетът ги представя в самите лапи на врага, сред адски инквизиции. Те умират мъченически, но не издават другарите си, докрай остават верни на своята комунистическа нравственост („Балада за комуниста“, „Сашка“).

И В. Андреев като Н. Вапцаров дълбоко е вникнал във вътрешния живот на Сашка, успял е да предаде красотата на нейната голяма, още детска душа. И той съвсем човешки е почувствувал ужаса, който тя изживява в този страшен момент, мъката ѝ по живота.

В друга епоха, в самия кипеж на социалистическото строителство, изяви своя талант Пеньо Пенев. Новите условия поставиха и нови изисквания пред революционния хуманизъм. Поезията на П. Пенев се роди сред скелите и кофражите, „когато се наливаха основите“ на нова ера в нашия живот. В неговата луда радост, че работниците вече са собственици на заводите и машините, че строят за себе си, сякаш виждаме сбъднат съня на Фернандес. И за П. Пенев съдбата на народа, чистотата в човешките отношения бяха по-важни от неговата лична съдба. Той беше безкрайно далеч от тези, които лакейски словословят, щедро разливат само розова боя, за да си осигурат изгодна кариера. П. Пенев, който мечтаеше птиците да имат клони и гнезда, а хората — стряха, живя бездомен, в оскъдица. И за него, както за Вапцаров, вярата в комунизма беше най-необходимият жизнен стимул, без който той не би могъл да диша. Поетът като дете ликуваше, когато откриваше у работниците високо съзнание, когато виждаше, че за тях се строят нови светли домове. Не митингите и манифестациите го въодушевяваха, а грижата за хората, за тяхното материално осигуряване и за тяхното превъзпитание.

Но да претворяваш в живо дело една голяма идея понякога е толкова трудно, колкото да се бориш срещу буржоазната власт. Особено в началото. Както казва Ленин, от това, че революцията е започнала, не значи, че хората са станали светци. Те встъпват в новия свят с всичките си слабости и пороци. Кариеристите, клеветниците и лакеите и в нашето общество са сила. Често те допълзяват до командни постове и майсторски прикрити зад своята мнима правоверност, издевателствуват над комунистическата хуманност, изпречват се като кошмарна преграда към мечтания връх. Като истински комунист П. Пенев настръхнал се опълчваше срещу тях. Убийствената атмосфера по времето на култа беше особено благоприятна за задълбочаването на това страшно явление. В своята благородна борба поетът понякога губеше равновесие, тревожни съмнения като скорпиони се загнездваха в душата му, настървено я разяждаха. В тежки, яворовски кризи той се бореше със себе си за своята вяра, намираше сили да я спаси.

Ще има пак звезди...
и кучета ще има,
виещи към тях... като преди.
Но нека вярата не оскъднява!

Предсмъртните изповеди и поемата „Дни на проверка“ са писани с разкървавено от болка сърце. Само хора с голяма, човечна душа, с болезнено чувствителна гражданска съвест могат така съдбоносно да се свържат с проблемите на своето време, да воюват на живот и на смърт срещу всичко, което омърсява комунистическата етика, да бъдат безпощадни и към собствените си слабости. От съвременните поети Пеньо Пенев е най-сроден на Вапцаров. Пролетарският хуманизъм всякога е борчески. Честният предан творец е свръхчувствителен към недостатъците и конфликтите, които поражда и новата действителност. Тъкмо защото го боли за постиженията на революцията, той ги утвърждава не чрез наивно и фалшиво идеализиране, а чрез задълбочено, правдиво изобразяване, чрез смело изобличаване на порочните явления.

Пролетарският хуманизъм е основното ядро на социалистическия реализъм. От посочените примери личи, че той не е някаква скована догма, която налага обезличаваща униформа на изкуството. В различните исторически епохи той се обогатява с нови моменти, акцентуват се различни негови страни, без да се измества главната му същност — да брани историческите права на работническата класа и на всички трудови хора, да ги революционизира и превъзпитава в дух на висока комунистическа нравственост. Пречупен през индивидуалните особености, през темперамента на творческата личност, той може да получи богати нюанси, да бъде изразен с най-разнообразни художествени похвати.

Поезията на Вапцаров винаги ще вълнува с искрената тревога и болка за съдбата на обикновения човек, защото той въплъти хуманните идеи на комунизма в голямо изкуство, сля в неповторимо единство дарбата на художника с благородството на своята изключителна личност.

Любен Георгиев

ЕСТЕТИКА НА ХАРАКТЕРА

(КЪМ ВЪПРОСА ЗА ПОЛОЖИТЕЛНИЯ ГЕРОЙ У ДИМИТЪР ДИМОВ)

И досега нашата литературна критика продължава да бъде в неизплатим дълг пред паметта на Димитър Димов. След като му нанесе толкова много и несправедливи огорчения, приживе на писателя тя се задоволяваше да го споменава на първите места в общите статии и отчети, но такова декларативно признание едва ли можеше да задоволи някого. Ние и досега нямаме един изчерпателен и задълбочен конкретен литературно-критически анализ на романа „Тютюн“ — малко, непростимо малко е писано изобщо за творчеството на Д. Димов.

Той самият едва ли се нуждаеше от това — всеизвестно е безразличното му отношение към критиките — били отрицателни или положителни. Някаква необикновена скромност или пък духовен аристократизъм и гордост ли беше това — нека други спорят. Но критиката е длъжна за себе си и за читателите си да се изплати пред паметта на писателя, да разкрие всичките естетически богатства на неговите творби, да ги покаже в целия им блясък. Защото в тях има ценности, които са редки за българската литература и представляват най-голямото завоевание на нейния най-последен период.

Литературното наследство на Д. Димов не е голямо по обем. Няколко разказа, три романа и три драми — ето почти всичко, което ни остави той, заедно с няколко незавършени произведения и много замислени, но незапочнати творби. Навярно ще се събере и едно томче от негови статии, доклади и изказвания за литературата, без да смятаме опитите му за философско осмисляне на някои биологични процеси и научните му проучвания в тази толкова далечна за нас област — ветеринарната медицина, към която обаче той изпитваше една странна, почти непонятна привързаност и до последните си дни, съчетавайки задълженията на писателя и учения, на общественика и педагога.

Д. Димов обръща внимание на литературната критика още с първото си печатно произведение — романа „Поручик Бенц“ (1938), посрещнат благосклонно. „Осъдени души“ (1946) е сигурно свидетелство за големия белетристичен талант, който се е явил в новата българска литература. Особено силно впечатление оставя майсторството на писателя в психологическия анализ и в очертаването на плътни и живи характери с противоречиви стремления и съдби.

Истинска литературна слава, добита след разгорещени битки с догматичната критика, донесе на писателя романът „Тютюн“ (1951). С какво Д. Димов беше предизвикал гнева на някои критици и писатели? В едно време на господствуващ схематизъм и примитивизъм в естетиката и критиката той се беше

осмелил да излезе срещу общовалидните тогава канони, беше създал едно новаторско произведение, което утвърждаваше и обогатяваше принципите на социалистическия реализъм и с изключителна художествена сила показваше цялата правда и всичките богатства и низости на живота от 30-те години до 1945 г. „Тютюн" веднага спечели симпатиите на читателите, но трябваше да бъде утвърден чрез намесата на партийния орган, който удари тежко, дори много тежко по догматичните критици. Вече измина доста време от някогашните полемики около романа, той претърпя няколко издания, преведен е на много езици и продължава да печели нови читатели у нас и в чужбина. Толкова по-необходимо е обаче да се изтъкнат всичките му достойнства, да се отхвърлят все още битуващите предубеждения към писателя, да се посочи истинското му значение не само за нашата, но и за европейската социалистическа литература.

Ние не бихме могли да си представим възхода на съвременната ни литература без личните усилия на Д. Димов, без неоценимия му влог в златния ни книжовен фонд. Романът „Тютюн" очерта водораздела между схематизма и социалистическия реализъм в съвременната ни литература. Достатъчно е да се види какво се пишеше преди него и какви изменения настъпиха в самото виждане и отразяване на живота, за да се изтъкне голямото му значение като крупен културно-исторически факт. По това, как се възприема той от даден критик или читател, може вече определено да се съди за вкуса на този критик или читател, за способността му да се справя с литературните факти. И същевременно романът „Тютюн" показа нагледно какви тежки поражения е нанесъл схематизмът върху някои, колко са издръжливи неговите разновидности, какви погрешни представи за литературата се ширят под най-различни наименования, под всевъзможни форми и одежди.

Всичко това потвърждава за сетен път от какво значение беше нашата критика да направи основен, задълбочен анализ на романа и като вземе поука от грешките, които бяха допуснати при неговото оценяване, да се освободи изцяло от схематизма, да се приучи бързо да го разпознава в различните му проявления и безпощадно, безкомпромисно да го унищожава.

Но дискусията върху романа „Тютюн" не продължи. Основните положения на редакционната статия на в. „Работнически дело" „За романа „Тютюн" и неговите злополучни критици" не бяха доразвити творчески — ние и до днес нямаме нито едно задълбочено и цялостно изследване върху романа. Всичкият огън и цялото внимание се съсредоточиха около „злополучните критици", срещу които бяха приложени бруталностите на административната разправа, със самия роман никой повече не се занимаваше. . . Наистина констатациите и оценките на „Работническо дело" бяха приети, но самото появяване на тази статия бе изтълкувано единодушно като своеобразен край на въпроса за „Тютюн", като завършек на споровете, след който няма вече какво да се прибави. Явилите се със закъснение две-три рецензии само бледо преповтаряха основните положения на редакционната статия.

Не се променя съществено положението и след излизането ва второто издание на романа, очаквано с голям интерес. Макар че „Тютюн" се явяваше в значително променен вид, той не привлече вниманието на критиката. Единствено Емил Манов в статия от три подлистника на в. „Литературен фронт" (бр. 47/488 от 1954 г.) под заглавие „За някои недостатъци на „Тютюн" се опита да направи конкретен анализ на новите глави в книгата. Това е първият отзив за второто издание на романа, както и първата свободна изява на лично мне-

ние по редица въпроси около него. В създадената атмосфера статията на Е. Манов прозвуча като смела, но самотна и изолирана проява. Ала за голямо съжаление веднага трябва да се прибави, че с това и с някои отделни справедливи забележки се изчерпват и положителните качества на тази статия. Инак като цяло тя поставя основните въпроси около второто издание на „Тютюн" в неправилна светлина и — може би пряко желанието на автора си — със своя патос представлява един безуспешен опит за реставрация на схематизма и за подценяване на цялото произведение на Д. Димов. И просто парадоксално е, че на тази толкова субективистична в оценките си статия не бе даден своевременно отговор, някои от изразените критични оценки за основните положителни образи в романа продължават и досега да битуват било гласно, било негласно в литературата ни. Не вземат отношение по тази статия дори автори като Яко Молхов и Кръстьо Куюмджиев, посветили отделни студии на героите от „Тютюн".

Основни характери и конфликти в романа „Тютюн"

Събитията, които обхваща романът „Тютюн", се отнасят към периода на последните две десетилетия преди народната победа на 9 септември и малко след нея. Никакво опростителство няма да бъде, ако се определи, че „Тютюн" е социално-психологически роман-панорама с две едри, основни сюжетни линии. От една страна, Д. Димов разкрива бързата и неминуема поквара, която обхваща буржоазния свят, внушава ни правдиво и убедително, че колкото повече се окрупняват тютюневите предприятия,толкова по-хищни и кръвожадни стават техните собственици, за да загубят в последна сметка всичко човешко в себе си. От друга страна, романът „Тютюн" показва как целият наш трудещ се народ от града и селото се сплотява здраво около комунистическата партия и изграждащия се единен фронт и се надига на последна борба за своето бъдеще. Борис и Павел Мореви, Ирина и Лила, татко Пиер и Блаже, Зара и Спасуна са само представители на двата непримирими свята, вкопчени здраво един в друг в предсмъртна схватка. Всичко в романа — до последната постъпка на последния герой — се определя от тази изострена до краен предел, силна и динамична класова борба. В нейния разгар се проявяват човешките страсти, на нейния фон се открояват ярко характерите на героите.

Няма никакво съмнение, че социално-класовият анализ на епохата е направен от марксически позиции. Сам авторът в едно писмо до съветския българовед проф. Д. Ф. Марков обяснява, че комунистическият светоглед му е дал усещане за развитието, помогнал му е да разбере неща, които дотогава не е виждал или не е разбирал напълно, не ги е преценявал с необходимата етическа задълбоченост.

„Съвсем естествено е, че аз можех да замисля и да напиша „Тютюн" само след като се запознах с основните въпроси на марксическата философия — пише Д. Димов и продължава: — Без мирогледа на тази философия целият жизнен материал на романа щеше де се излее във формите на сладникава мелодрама, в която щеше да има най-много зачатъци на критически реализъм. Откъде и защо идват конфликтите — за това авторът, както и читателите му щяха само смътно да се догаждат. От друга страна, жизненият материал — спомени от детинството ми, от познати, от собствения ми опит, от огорчения

и лични възмущения срещу неправдите на капитализма, — екзалтиран от патоса на новата ми вяра в бъдещето на човека и обществото, напираше да се излее в произведение с широк обхват на събитията. . . Всичко, което дотогава бях таил несъзнателно в душата си срещу миналия свят и което не можеше да намери определен израз, понеже се заплиташе в безизходни противоречия, сега кристализираше в категориите на ясно изразени мисли и чувства."

Благодарения на своята наблюдателност и талант Д. Димов е успял да разгърне пред читателите си едно необикновено богато по тонове, багри и линии платно от живота на нашата страна, направил е напречен разрез на всички класи и прослойки в тогавашното общество. При това той вижда и показва живота не в състояние на неподвижност и застиналост, а в неговата динамика и прогресивно развитие. С размаха на голям художник той разгръща широко събитията, за да разкрие до дъно цялата гнилост и душевно опустошение на загиващия свят и да внуши мощта и величието, силата и жизнеността на нониte хора, носителите на комунистическия идеал.

Като голям майстор на социално-психологическия анализ Д. Димов разгръща необозримо широка панорама на страстите и борбите в тая драматична епоха. Основната задача на писателя е да разкрие социалните конфликти и стълкновения, да покаже със средствата на художествената литература как суровият закон за печалбата обезобразява човешкия характер. Тази идея е осъществена чрез образите на Борис и Ирина, в нея се вплитат естествено и закономерно всички обществени и лични, философски и нравствени въпроси, които тревожат автора и възбуждат неговата гражданска съвест. Той ги решава като писател-комунист с ясни и честни позиции, със строги етични норми и за двата лагера, с активно отношение към изобразяваната действителност, с нескрито желание да бъде изменена тя по посока на най-светлите революционни идеали. Зад епично спокойния ритъм на повествованието изпъкват ясно симпатиите и антипатиите на писателя, неговата емоционална привързаност към новите сили, които идват да обновят живота. А с каква партийна страст той е показал всичката гнилост на господствуващата тогава капиталистическа класа, колко дълбоко и убедително е разкрил историческата обреченост на стария свят, как неотразимо внушава мисълта, че буржоазната грабителска власт и алчността за богатство деформират човешката личност, а заставането против интересите на народа, в каквато и степен и форма да е то, води неминуемо до душевно израждане, до загубване смисъла на живота, до гибел. Никъде в нашата литература не е разкрит по-внушително безродният лик на българската буржоазия в лицето на тютюневите магнати, която най-безмилостно ограбва народа, продава го на чуждия, особено на немския империализъм и диктува на марионетните правителства цялата тяхна противонародна политика. Образите на Борис Морев, Костов, татко Пиер, братя Барутчиеви, гръцкия тютюнотърговец Кандоянис, на представителите на немския папиросен концерн — фон Гайер, Лихтенферд и др. — ни показват един свят на грабители и хищници, загубили всякакви морални норми, за които животът, честта на собствените им жени и дъщери, съдбата на родината и изобщо всичко най-мило и най-скъпо съществува само като разменна монета в ненаситния стремеж към по-големи печалби. Романът „Тютюн" ще остане като произведение, разкрило с потресаваща сила агонизирането на българската буржоазия и нейната историческа гибел.

Пъстра е галерията на отрицателните типове в романа. От обикновените келепирджии и сметкаджии до едрите вълци-монополисти писателят раз-

крива множество образи, един от друг по-различни. Едно нещо обединява всички: егоизмът, собственичеството и кариеризмът, който превръща едни в жалки отрепки и слуги, други в ненаситни акули.

Особено място сред тях заема Борис Морев — един от главните герои в романа. Възпитан в еснафско семейство, той от малък мечтае да стане богат и не подбира средства, за да осъществи това си намерение. Чрез женитбата си с Мария, дъщерята на тютюневия капиталист Спиридонов, той успява да стане тютюнев магнат; това му преминаване от една класа в друга, от едно социално положение в друго крие богат и сложен комплекс от морално-психологически въпроси, които преди всичко интересуват писателя.

Д. Димов показва героя си в развитие. Колко по-лека би била задачата му, ако той го вземеше от буржоазната върхушка. Борис Морев обаче иде в буржоазния свят от средата на подритваната и газена дребна буржоазия. Завършил гимназия, той е горд и самомнителен и това му пречи да застане редом с обикновените работници, а недоимъкът и постоянният страх от разорение, призракът на мизерията и несигурността, сред които живее, го отделят от охолния живот на буржоазията. Дългите години на постоянна бедност го озлобяват към света, накарват го да мисли, че „човек се чувствува добре само там, където може да спечели пари“[1]. Надарен с лични качества, превъзхождащи хората от заобикалящата го среда, Борис претърпява значително развитие, преуспява в кариерата си, издига се до генерален директор на едно от най-крупните тютюневи предприятия. Неговият път е интересен и типичен в много отношения за онова време, затова е проследен детайлно от писателя. По служебната стълбица той води нагоре; в морално отношение обаче пътят на Борис Морев води рязко надолу.

Още в първите страници на романа са нахвърляни с великолепен художествен замах ония качества на Борис, които ще се проявят най-ярко в цялото му по-сетнешно поведение, в целия му път. Спомнете си с каква ненавист се отнася героят към навалицата на улицата, която го блъска от всички страни и му пречи да върви свободно. В дребните подробности се очертава един жив и пластичен характер. Борис току-що се е разделил с Ирина, още усеща вкуса на устните ѝ, които не умеят да целуват. „—Малко любов — помисли той с насмешка. Думата „малко“ го накара да се усмихне студено на себе си. Той измерваше всичко в количество“ (стр. 20). Подобни приключения остават у героя тръпка на досада и съжаление за изгубено време, но същевременно това е единственото удоволствие за младеж без пари. С какво презрение към живота изобщо Борис си мисли, че дори играта на моникс в кафенето струва пет лева, а те не винаги се намират в джоба му. И понеже винаги е гледал лекомислено на връзките си с момичета, зает с миража на тютюна, той дори не съзнава в началото, че срещата с Ирина го е развълнувала повече, отколкото всеки друг път. Проявявайки се като майстор на проникновения анализ, писателят предава действителността през очите на героя си, който наблюдава и се самонаблюдава едновременно, и в тази пъстрота на вижданията, в постоянната смяна на гледната точка се състои прелестта на описанията на Д. Димов. Просто невероятно е, че заради този похват, който осигурява и максимална пластичност на образа, авторът по-късно ще бъде упрекван в . . . обективизъм.

---

[1] Стр. 18 от второто издание на романа (1953). Всички цитати по-нататък са по това издание.

Ето как следва непосредствено героя си той, как непрекъснато следи света и с неговите, и със своите очи:

„По тротоара се движеха самодоволни търговчета, сполучили да разработят някое дребно предприятие, лениви държавни чиновници, току-що излезли от канцеларииге, провинциални франтове с модни дрехи и отегчени лица, девойки с миловидни главички, но с пълни крака. И всичкия тия хора се блъскаха, хилеха и поздравяваха, като че излизането им по главната улица през часа на модната разходка беше върховната цел на живота им. „Гадна тълпа“ — помисли той с отвращение, ядосан от навалицата, която го блъскаше и принуждаваше да върви на зиг-заг. Нима не би продал душата си, за да изплува над тая сган? . . . Той отдавна беше решил да я продаде, но липсваше добър купувач и това го отегчаваше. Даваха му много ниска цена. Предлагаха му да стане полицейски агент, селски учител, помощник-аптекар, касиер в кино и дори любовник на една възрастна жена. Всичко това той отхвърли спокойно, без възмущение, като дребни оферти, които не заслужават внимание. Естествената му злъч към света, натрупана от бедността, не се дразнеше от нравственото падение, а само от нищожността на възнаграждението“ (стр. 21).

С тия си мисли, мечти и кроежи, в които дилетантски се преплитат индивидуалистични моменти, егоизъм и ницшеански навеи, Борис се очертава като типичен представител на откъснатата от народа дребнобуржоазна интелигенция, много продажна, готова на всякакви подлости в осъществяването на набелязаната цел. Наумил си, че със своите качества и презрение към хората може да властвува над тях, той бива обладан от единствена мисъл — „златният мираж на тютюна“. Оттук нататък е предопределена линията на неговите кариеристични стремления, още много млад той изработва в себе си съвсем нови представи за нравствените ценности в живота. С психологическо майсторство Д. Димов е показал, че колкото повече се издига в обществото героят, толкова по-нагъл, по-безскрупулен и циничен става той, толкова повече затъва в блатото на разложението, всмуква постепенно в себе си пороците на господствуващата класа, заживява с тях и заболява неизлечимо от тях. Те го погубват нравствено и физически.

Целият този процес на постепенно и неизбежно разложение у Борис, опустошението и пълното морално падение на буржоазията е разкрито с голяма изобличителна сила от Д. Димов. Макар авторът да не се намесва пряко и да е чужд на публицистичните акценти, дълбоко в жизнените съдби на героите се усеща неговият сатиричен патос. Романът звучи като тежко и неопровержимо обвинение срещу буржоазно-капиталистическата действителност, която погубва и унищожава всичко човешко у хората, развива у тях низкото, подлото и мръсното, превръща човека в звяр и го довежда до пълно израждане и поквара.

За какъв „обективизъм“ на автора може да се говори, когато той е внушил достатъчно ясно и убедително, че светът на борисморевци и торосяновци е мръсен и отвратителен, че търговията и ненаситният стремеж към жълтия метал подчиняват всичко в него? Романът показва как зад външния гланц и пристореното благополучие на буржоазния начин на живот се крие луда гонитба за чинове, богатство, обществено положение, непрестанно душене и дебнене. Никаква дружба, никакво приятелство, никакво семейство не могат да съществуват в свят, където човек се цени единствено по парите. Измамата, мошеничеството, надхитряването, лицеприятието и подлостта стоят в основата на всяка постъпка; нечестна, долна и мръсна е всяка подбуда. Такъв е жи-

вотът на моревци, спиридоновци, торосяновци и другите, взет не само в неговата обществена страна, но и в семейството, у дома. Борис тика жена си в ръцете на немския представител-монополист; татко Пиер купува с пари ласките на многобройните си любовници. Преситени от удоволствия, те са превърнали любовта в търговия, в разменна монета в сделките. Лъжа и престореност лъха от спалните им, със солидното си положение прикриват долните си дела.

В прегръдките на този свят попада Ирина — главната героиня на романа „Тютюн". Нейният образ представлява истинско откритие за писателя и за литературата ни. Все още не са показани естетическите богатства, съдържащи се в този необикновено сложен образ, не са разтълкувани естетическите и етическите норми, които писателят издига чрез съдбата на своята героиня. Когато четем романа и проследяваме разнообразните перипетии на нейния тъй рано опустошен живот, споделяме напълно убеждението на автора, че „нашата литература трябва да отразява живота и хората в техните многостранни и заплетени връзки". Ирина е сложен образ, в който се сплитат много противоречия, примиряват се странно непримирими черти. Но все пак при цялото й многообразие съществува една доминантна на нейното поведение, която е основна при възприемането на този образ. Ако може така да се каже, противоречията на нейния характер се намират в единство; писателят е потърсил логическо оправдание за всяка постъпка на героинята — оправдание от нейно гледище, разбира се. Така той е придал цялостност на образа, приближил го е плътно до реалността.

Подобно на Борис Ирина също така иде от „долу", тя е момиче от народа и носи редица привлекателни черти. Поставила си за цел да се откъсне от еснафското всекидневие на малкото градче, тя не подбира начини и средства за осъществяване на този свой стремеж и това е една от причините за нейната гибел. Тя обича силно Борис — обича го и след като той се оженва за Мария. Тя го следва неотлъчно, защото живее с мисълта, че той може да й дари щастие. И наистина, с него тя е щастлива. Ала нейното щастие е ефимерно, мимолетно, защото тя го търси в рамките на отживяващото и обреченото.

Ирина израства в еснафска среда, идеал на която е благополучието. Възпитават я блудкавите порнографски романчета. Още от малка тя ненавижда смъртно еснафския застой и тази й ненавист се превръща в омраза към простите обноски на родините, към родното градче и живота в него. Тя мечтае да се изтръгне от тая среда, да заживее тихо и спокойно, да работи и обича мъж силен, необикновен и прекрасен. По-висок идеал тя няма. И в това отношение тя може да бъде дори оправдана или поне разбрана — такова е нейното време, не всеки може да намери пътя на съпротивата и борбата. Тъкмо тази й ограниченост на възпитанието не й позволява да застане на страната на комунистите в университета. Предпочита другия път и тръгва по него, използувайки физическото си очарование и женствеността си. В крайна сметка обаче се оказва, че тя няма високи пориви и идеали, а е подчинила всичко на стремежа за уреждане на доволен и охолен живот.

Обществото, сред което попада, е общество на егоисти и хищници, свикнали да търгуват с всичко и да мерят човека по парите, не по способностите му. В началото Ирина се противопоставя рязко на бруталността, с която я срещат бимбиевци и борисморевци, тя не се подчинява изведнъж на аморалността на магнатите. У нея се борят честността със стремежа за уреждане на

охолен живот. В тази борба — сложна и противоречива като всичко у нея самата — побеждава не честността, а безчестието.

Ала Ирина и до края си запазва някои черти и навици, които я различават малко от висшия слой. И известната симпатия, която изпитваме към нея, се дължи именно на тях. Ние съчувствуваме на жертвата на капиталистическата действителност и същевременно ни става още по-ясно, че всяко изолиране от народа и сприятеляване с неговите врагове — в каквато и степен и форма да е то — води към духовно опустошение, до нравствена поквара и низост. Никакви илюзии и никакво примирение не са възможни: здравата, жизнена, красива и изпълнена със сили девойка Ирина попада в блатото на борисморевци и постепенно се превръща в такъв също ненужен и вреден паразит като останалите от този свят.

Поради изключителната си жизненост този образ понякога предизвиква различни тълкувания. Някаква лека меланхолична въздишка се изтръгва из гърдите на писателя, когато трябва да се раздели с героинята си. С ума си на аналитик той е предрешил нейната гибел, не е намерил обаче достътъчно сили, за да скъса всичките си емоционални връзки с нея. Той дори направи един безуспешен опит да я „спаси“ — в неговия сценарий, публикуван през 1956 г. в сп. „Киноизкуство“, но отхвърлен, Ирина накрая тръгваше след партизаните. . . Със зъсилена доза симпатии се трактуваше този образ и в двусерийния филм „Тютюн“, реализиран по сценарий на Д. Димов и режисьора-постановчик Николай Корабов. Там например твърде много се набляга на подигравките ѝ с „немския дух“ и пр., а съвсем деликатно се загатва, че може би се е отдала на немеца. За това прекалено положително впечатление от образа допринася и самото изпълнение на Невяна Коканова, която е Ирина само в началните сцени на чиста любов и очарователни ученически пориви, а във филма изобщо липсва Ирина — съблазнителката и изкусителката.

При подобна интерпретация на образа, която се среща и в някои критически статии, неизбежно се изправя въпросът: невинна жертва ли е Ирина? Нейна *беда* ли е, че се свързва с моревци, с немците и пр. или тук има и определена *вина*? Със законите на сърцето (тя обича искрено Борис!) всичко може да се оправдае. Но в живота има и други, по-строги закони. И каква трябва да бъде житейската ѝ равносметка, че да я доведе до самоубийството? Нима всичко в нейното поведение, нейният постепенен морален банкрут не води натам?

Тенденцията за оневиняването заличава и изобличителния патос на писателя. В трагаичната съдба на героинята, в нейната нравствена и физическа гибел той влага дълбок идеен смисъл, трябва само правилно да се разчете тази „свръхзадача“ на образа. Очевидно писателят иска да накара читателите си да видят и усетят по-осезателно как капитализмът погубва красотата и нравствената чистота на човека и как го довежда до пълна поквара и разложение. Нека видят и почувствуват същевременно колко волно, колко свободно и щастливо се живее, когато се излезе от този свят на непоносими и изродени хищници.

Но Д. Димов не само отрече стария свят, а показа във високи и красиви примери живота и борбите на новите хора. Тези примери в романа не са много на брой, но те са извънредно показателни и съдържателни. Правдиво и внушително той е разкрил положението на работническата класа и трудовото селячество. Тяхната борба е вярно пресъздадена — особено в сцените на стачката и битките в партизанския отряд. Като писател социалистически реалист Д. Димов вижда предните сили в тази борба и възсъздава в редица конкретни

образи комуниста, члена на партията в един твърде интересен период от нейното развитие — преодоляване на левосектантството и приемане на новия димитровски курс. Положителните му герои не са схеми. Но макар да носят по нещо от старото в душите си, неговите положителни герои Лила, Павел, Блаже, Шишко, Варвара, Спасуна и др. са типични и възвишени образи на борби и герои, носители на най-благородните идеи и висшата нравственост на времето. Техният път също така е не по-малко труден и не по-малко сложен. Но тяхната цел е ясна и те вървят неудържимо към нея, разрушавайки света на престъпленията и позора, взривявайки устоите на стария строй.

И когато тия устои са сринати, и когато старият свят е погребан, той продължава да гнети, защото нещо от зловонието му е останало. Това сякаш иска да ни каже писателят в двете си драми „Жени с минало“ (1959) и „Виновният“ (1961). С очистителното оръжие на сатирата той бичува преживелиците в съзнанието и бита на новите хора, изважда смело на показ актуални и типични морални проблеми. В преоценката на нравствените стойности той откри остри сблъсъци и конфликти. В центъра на неговото внимание и в последното му произведение — драмата „Почивка в Арко Ирис“ (1964) — стоят отново понятията за дълг и чест, за достойнство и благородство, за морална чистота и доблест. Носител на тия качества е образът на комуниста — българинът интернационалист Естаниславо Браво, който се бие под чуждо има за свободата на Испания и загива за тържеството на най-светлите идеали на епохата.

В защита на Лила или против едно разпространено предубеждение

— В защита на Лила? От кого?

Такъв ще бъде може би първият въпрос на някои, тъй като споровете около „Тютюн“ вече отдавна отшумяха и са история.

— Тогава не е ли късно? — ще попитат други.

За първите се налага да се припомнят някои неща, за да изпъкне картината на литературните взаимоотношения успоредно с анализа на образи, идеи и конфликти.

А колкото до основанията, че е минало много време от някогашните спорове, можем да кажем, че никога не е късно! Ние отново и отново трябва да се връщаме към романи като „Тютюн“, както се връщаме постоянно към Иван Вазов, Алеко Константинов и Елин Пелин, без някой да каже: пак за тях ли? . . Романът „Тютюн“ е влязъл трайно в съкровищницата на нашата национална литература и принадлежи към крупните художествени явления, които изискват всестранно разглеждане. Особено внимание трябва да се обърне на все още неосветлените въпроси в него, както и на въпросите, получили неправилно тълкуване в печата и ненамерили и до днес вярна оценка. На първо място сред тях е тълкуването на Лила и на положителния герой у Димитър Димов.

Както е известно, една от основните и най-съществени препоръки, която отправи редакционната статия на в. „Работническо дело“ към Д. Димов, беше пожеланието в новото издание на романа да бъде отделено по-широко място за борбите на българската работническа класа. Вслушвайки се в това основно изискване, писателят е изяснил някои от героите си из средата на работничеството и е въвел един съвършено нов образ, на когото във второто издание е отделено значително място и той вече се налага като централен положителен герой в романа. Това е образът на Лила.

Този именно образ е предмет на различно възприемане. За едни Лила е убедителна, за други тя е изкуствен, схематичен образ. И трябва да се отбележи, че досега са имали възможност да споделят мнението си в печата само привържениците на второто схващане, така постепенно то се наложи едва ли не като меродавно и установено. И досега в нашата критика съществува предубеждението, че Д. Димов е майстор на психологическия анализ в показване на стария свят, а положителни герои той просто не може да създава. . .

Като изхождат от безусловно правилното изискване да видим в новото издание на романа борбите на работническата класа в по-едър мащаб и в по-широк план, някои отиват в противоположната крайност: иска се Лила и нейният свят да станат едва ли не главни герои на романа „Тютюн". А това е съвършено неправилно, то е в разрез с основния замисъл на писателя. „Тютюн" е роман, показващ гнилостта на капиталистическата класа, разложението в буржоазията, историческата обреченост на стария строй, на старите отношения, на старите хора. Това е централното, съществото за романа; такова е намерението на автора — да ни покаже моралната деградация на буржоазната върхушка и на всичко, до което тя успее да се докосне. И тъкмо затова главни герои на „Тютюн" и в първото, и във второто издание бяха и си остават Ирина и Борис, главен обект на изображение — техният свят.

Но не е възможно да се даде пълна картина на загиващото, без да се покаже в ярки образи новото, онова, което идва на смяна на отмиращото; без да се разгърнат епизоди от схватката между новото и старото. И макар централен обект за изобразяване в романа „Тютюн" да си остават собствениците и слугите на „Никотиана", нужно бе да се покажат в убедителни образи представителите на другия, на противоположния лагер, нужно бе да се разкрият по-широки картини от конкретната борба на работническата класа. Но в никакъв случай не можем да изискваме това да става център на романа, защото замисълът на автора е „да представи не работничеството, а разложението на буржоазията" (Работническо дело, бр. 76 от 16. III. 1952 г.).

И тъй — ние сме в правото си да търсим у Д. Димов ярки и убедителни образи, които по художествена значимост да не отстъпват на Ирина, Борис, Костов, татко Пиер, Зара, фон Гайер. . . Но ние нямаме основания да виним автора, че светът на „Никотиана" е обрисуван по-нашироко, по-подробно и на повече място, отколкото животът и борбите на положителните герои в книгата — Лила, Павел, Шишко, Блаже, Варвара, Спасуна, Симеон и др.

В статията „За някои недостатъци на „Тютюн" (второто издание на романа)" няма упрек към Д. Димов, че е описал по-подробно и по-широко отрицателните си герои. Напротив, Ем. Манов разбира правилно задачата и замисъла на белетриста. Но в тази статия има нещо друго: в нея е направен опит да се докаже, че нововъведеният образ на Лила е неверен, фалшив, съчинен, отблъскващ и схематичен.

Според Ем. Манов романът „Тютюн" не удовлетворявал читателя. „И все пак — пише рецензентът, след като признава , че Д. Димов умее увлекателно да фабулира, да групира жизнения материал около няколко значителни събития и да създава напрежение, — *когато завърши книгата. . . човек изпитва едно чувство на неудовлетвореност*" (к. м. — Л. Г.). Това остро чувство, че „на книгата нещо липсва, че нещо не е казано или по-право, че нещо е казано не както трябва", идвало според Ем. Манов „главно от недостатъците в обрисовката на някои образи в книгата, от някои *слабости в творческия метод, в конкретното художническо виждане на Д. Димов*" (к. а.).

Рецензентът недвусмислено твърди или пък дава да се разбере, че Д. Димов не е успял с образите на Варвара, Спасуна, Костов и донякъде — с Динко и Макс Ешкенази, а с образа на Лила е претърпял пълен провал. Ем. Манов се опитва да убеди читателя, че Д. Димов е създал един непривлекателен, несимпатичен, отблъскващ положителен образ; че е показал една героиня, която се отличава със студена и ледена красота — нещо „недопустимо" и „нетипично" за комуниста; че е въвел в числото на положителните си герои една хладна и свадлива жена, която отблъсква с всичко свое, а „нейната красота и прекрасните спортсменски качества на тялото ѝ могат да накарат човека да я пожелае, на не и да я обикне". Според Ем. Манов Лила въпреки външната си хубост и предаността си към народното дело дразни, „губи очарованието си", а самият ѝ образ на много места придобивал оттенъка на гротеска. Стига се дотам дори, че някои прояви на Лила се обявяват за чисто еснафски, за буржоазни. Основната грешка на Д. Димов, сочи Ем. Манов, се състояла в това, че Лила била надарена „с редица конкретни недостатъци, които не са типични за комуниста", което пък било резултат от непознаване на действителността и от неизживян напълно буржоазен обективизъм по отношение на рисуваната действителност. „На редица места в романа — твърди рецензентът — човек има чувството, че авторът, без да познава от живота Лила и някои други свои герои, за които споменахме, ги е поставил под лещата на огромен микроскоп и ги наблюдава със студеното око на безстрастен зрител. Авторът като че се е поставил над действителността и гледа на нея от „височината" на своята надобществена позиция с едно леко философско пренебрежение."

Отблъскващ положителен образ. . . хладна красота. . . спортсменски качества на тялото. . . пожелаване, но не обикване (т. е. порнография!). . . героиня, която непрестанно дразни с всяка своя проява. . . нито една топла човешка сцена. . . суров характер, заядливост, надменност, свадливост. . .оттенък на гротеска. . . обикновена еснафка в любовта си. . . нетипични недостатъци за комуниста,. . . откъсване на автора от света, непознаване на живота. . .студено око на безстрастен зрител. . . поставяне над действителността. . . заставане на надобществени позиции. . . гледане на света с леко философско пренебрежение. . . и пр. и пр. . .

Това са обвинения сериозни и тежки, които са в състояние да компрометират изобщо романа като художествено произведение и автора като писател от нов тип. Да видим основателни ли са те.

Какво представлява образът на Лила? От какво в него се смущава и дразни Ем. Манов, а след него и редица други автори. Порочен ли е в същност този образ и оскърбява ли Д. Димов комунистите, като въздига Лила до един от основните положителни герои в романа? На прав път ли е писателят и трябваше ли да се вслуша в препоръките на рецензентите си — да лиши Лила от всичко, което не е положително, и да я даде още в първата ѝ поява като завършен и кристален образ на нов човек?

Основен „доказателствен" метод в рецензиите и отзивите за второто издание на романа обикновено е преразказът.

Близо на цял подлистник Ем. Манов предава новите глави на романа „Тютюн". Но ги разказва така опростено и тенденциозно, така лошо и обеднено, че въпреки предвидливия опит за измъкване с намека за гротескност на самия образ читателят започва да се отнася с подозрение към подобен метод на критика. И разказва ги така обеднено и опростено единствено поради желанието по всякакъв начин да се добие представа, че Лила е карикатурен, схема-

тичен и нетипичен образ. Нека между другото отбележим, че ако по същия начин и със същите средства преразкажем кое да е голямо и значително произведение, от него не би останало нищо. . .

Трябва да се има пред вид, че да се говори само за една страна от „Тютюн", само за един негов образ значи по начало силно и чувствително да се обедни съдържанието на романа. „Тютюн" е единно и монолитно произведение, пъстра мозайка от художествени типове. Всеки един от тях сам за себе си се налага с нещо характерно и, така да се каже, би могъл да живее свой собствен живот. Но неговата художествена сила е във водовъртежа на събитията, в отношенията му с другите герои на романа. Много неща от характера и поведението на Борис изясняват не само образа на този герой, но завършват очертанието на Ирина, на Костов, на другите. Така е не само с Борис, а с всеки от образите на Д. Димов и това е една от особеностите в майсторството на художника.

Все пак тук сме принудени да се ограничим — съвсем грубо и в ущърб на пълнотата на анализа — с една единствена страна от романа „Тютюн": с въпроса за обрисовката на някои от положителните герои и на първо място— на Лила, при всичкото съзнание, че това ограничаване влече след себе си неразкриване на онова богатство, което съдържа романът „Тютюн" в своята цялост. От друга страна обаче, това ограничаване ще ни позволи да се съсредоточим тъкмо върху въпросите, които предизвикват най-много спорове и които продължават да стоят неизяснени.

Какво представлява прочее образът на Лила?

Дъщеря на Шишко, Лила е работничка-комунистка, изключена от гимназията заради участие в марксистко-ленински кръжоци. Тя е активен член на ръководството на партията в града, бори се в защита на работническите интереси, удава ѝ се да се изплъзне от ръцете на полицията, като убива един агент, укрива се преминава в нелегалност, бива изпратена в СССР, където прекарва близо десет години, връща се в родината си, участвува в партизанското движение и след победата на 9. IX. 1944 г. заема отговорен пост в ЦК на партията. Най-общо скициран нейният път е такъв.

Как е реализиран образът на Лила от автора?

Най-характерна особеност на *външния* портрет на Лила е нейната физическа красота. На много места в романа Лила изпъква със своята женственост и неподправен чар (вж. стр. 36, 182, 185, 202, 917, 927 и др.). Но за разлика от Ирина, която също е красива жена, в Лила има нещо особено, нещо, което го няма или почти го няма в другите женски образи на Д. Димов. У Лила липсва онова Иринино „естествено и непринудено кокетство, което завладяваше всеки мъж" (стр. 11), онова изкуство да се харесва на мъжете, което в съвършенство владее Ирина. Лила не получава анонимни писма от местните донжуани. Те, разбира се, я считат „за едно от най-забележителните момичета в града" (стр. 36), но сами трябва да признаят, че за тях тя е „непристъпна и зла като оса". (И какво странно има в това?) Примамващата красота на Ирина и способността ѝ да завладява всеки мъж са ѝ нужни по пътя, който си е избрала. Но пътят на Лила е друг. И ако Ирина с магията на красотата си може да си отвори много врати, може да постигне всичко, което си е набелязала, при Лила положението е съвсем различно. Не само красота, но и нещо несъмнено по-друго се изисква, за да поведеш хората на борба, да организираш стачки, да преодолееш чувството за постоянна дебнещата смърт, да вдъхваш уплаха и държиш в респект врага, когато си на четири очи с него. Напротив,

ако на Лила беше присъщо Ирининото въздействие върху мъжете, Ирининото умение да се харесва, то всичко това би било сериозно препятствие из пътя, по който върви тази героиня. Тъкмо по тия причини Д. Димов е придал съвършено ново качество на красотата на Лила: сурова строгост. Затова металносивите очи на Лила излъчват леден блясък (стр. 211), лицето ѝ се отличава с красива хладна заостреност на чертите (стр. 222); тъкмо затова понякога тя става страшна като вещица за Рединготa или непристъпна и зла като оса за местните донжуани (стр. 36), или се превръща внезапно в малък зъл демон (стр. 335). Ала проследим ли внимателно и конкретно *кога* става това, в какви случаи и *защо,* ние положително ще оправдаем Лила, ще разберем защо авторът я е надарил с такива именно черти. Лила знае как да се държи, когато прочете в мътния поглед на директора неговото истинско желание, прикрито зад благодетелния жест да я назначи машинописка, и то през дните на безработицата и глада. Лила знае как да постъпи и ако долови, че другарят на явката отдели дори минутка време за неща, които не влизат в обекта на строго партийните задачи. Собствено, нейната *хладна* красота, нейният остър поглед изключват всякаква мисъл за подобни увлечения.

Следователно остротата и хладността в красотата на Лила имат своето дълбоко оправдание. Те просто са необходими. Нужно е само конкретно да подходим към идейно-психологическата същност на образа, за да ги разберем — така ясни са те и в същото време така непонятни за оня, който поставя въпроса едностранчиво и абстрактно. Само привържениците на теорията за безконфликността и лакировката на положителния герой могат да твърдят: положителният герой не може да бъде с металносиви очи, лицето му не може да има хладна заостреност на чертите, той не може в никакъв случай да става зъл и пр. и пр., защото това е нетипично, нехарактерно. . . Само те могат да определят абстрактно и изобщо какво може и какво не може, без да се съобразяват с *конкретния* случай, с *конкретния* текст.

Но тук има и още нещо: отде се е взело всичко това, което придава сурова и хладна острота на Лилината красота? Как е реализиран този съществен белег на външния ѝ портрет? Изкуствено ли е прикачен той?

Често пъти писателят-схематик дарява героите си с качества, от които те не се нуждаят и затова тези качества им тежат като ненужни украшения. Ние вече видяхме, че суровата и хладна строгост в красотата на Лила се изискват от самата същност на героинята, от мястото ѝ в романа, от ролята ѝ в развитието на действието и пр. Но нерядко дори необходимите качества на героите у писателите-схематици са оказват изкуствено прикачени, неумело пришити, немотивирани. Отде е дошла суровата и хладна острота в характера на Лила? На стр. 36 авторът ни дава пълен, подробен и убедителен отговор на този въпрос. Ето какво пише той за Лила, след като е щрихирал най-общо нейния външен портрет:

„Тя познаваше всички горчиви страни на бедността: и едностайната паянтова къщица с глинен под, в която бе прекарала тъжните години на детството си; и дългите зимни месеци на безработицата, в които баща ѝ едва намираше пари да купи хляб; и неплатените училищни такси в гимназията; и премаляването от глад през петия час; и липсата на палто през зимата; и скъсаните обувки през дъждовете на есента.

Тя познаваше и всички напрежения на партийната работа: и безкрайните разпити в учителската стая около марксистко-ленинските кръжоци; и тревогата от издайничеството за пръснатите позиви през нощта; и студените тръпки

при явка с нелегални другари; и ужаса от мъченията, които надвисваха над нея при партиен провал.

Тя познаваше и цялата подлост на света, срещу който се бореше и който мразеше до дъното на душата си; и безуспешните опити на фирмите да купят баща ѝ; и наивния план на един старшия да я направи провокаторка и своя любовница; и безмерната алчност на господарите; и глупостта и продажничеството на слугите им.

Тя познаваше и още много други неща. А *всичко това придаваше на красотата ѝ някаква сурова и хладна острота*" (к. м.—Л. Г.).

Не са ли ясни след процитирания пасаж всички въпроси и умувания около хладната суровост у Лила? Но Ем. Манов пропуска този възлов пасаж, който ни дава и един от ключовете за разбиране образа на Лила, взема само неговата последна фраза, за да я тълкува по своему — абстрактно, откъснато от контекста, преднамерено и погрешно.

Ако Ем. Манов се беше спрял на приведения пасаж, той не би допуснал и другата своя грешка: с нищо необоснованото твърдение, че Лила била образ, който нямало с какво да ни привлече, нямало с какво да ни накара да я обикнем.

В цитирания пасаж със средствата на голям майстор и вещ психолог Д. Димов е дал изчерпателна обрисовка на основните особености в характера на Лила и нека дебело подчертаем: с всичко, казано в тази кратка обрисовка, Лила ни привлича, става ни близка, скъпа, родна, *ние я обикваме* още оттук, обикваме я, както бихме обикнали всеки герой, у когото намерим нещо скъпо, любимо и близко. Обикваме я заради мизерията, в която живее, заради тъжните години на детството и ученичеството ѝ (предадени така топло и затрогващо с две фрази само!), заради стремежа и борбата ѝ да изтръгне не само себе си, а своя свят от лоното на бедността, заради всичко останало, казано в тази кратка и забележителна характеристика. А то е достатъчно, за да ни накара да се развълнуваме от съдбата на героинята, да заживеем с нейните трепети, да се питаме с тревога след всяка нова глава дали ще се удаде на Лила да се спаси, да излезе победителка.

Може да се възрази, че характерът на Лила е, общо взето, вярно подхванат и очертан, че просто е необходимо красотата на тази героиня да бъде и да си остане непристъпна, но че авторът е прекалил с изтъкването на тия ѝ качества. Тук вече при поставянето на въпроса върху такава основа наистина има място за спор. Сега именно ще си дадат среща различните литературни вкусове и преценката ще носи силно субективен характер. На мен ми се струва, че и в това отношение Д. Димов, общо взето, не е изменил на удивително развитото си чувство за художествена хармоничност. Наистина, събрани на едно място, „суровите" и „хладни" качества и прояви на Лила образуват немалък списък и създават представа за известно еднообразие и пресилена еднолинейност в обрисовката на основния положителен герой в романа „Тютюн". Но в същност работата далеч не стои така. Д. Димов е писал книгата си за читатели, които ще четат страница след страница романа, а не ще преглеждат само новите глави. И затова, ако на стр. 37 той е намекнал за суровата острота в красотата на Лила, той има всичкото право да повтори след 180 страници тази черта; ако на стр. 220 е споменал, че очите на Лила са хладни и металносиви, ние няма защо да го виним, че на стр. 335 той припомня тази им отлика; ако на стр. 473—474 внушава наново някоя характерна черта в портрета на героинята, просто смешен ще бъде упрекът, че след близо 500 страници той ни възвръща към тази черта. От едно споменаване до друго читателят е изминал

100, 120, 170, 450 страници, сблъскал се е с десетки нови герои, събития, случки, епизоди. В цялото това многообразие той, разбира се, отделя, помни и носи в съзнанието си образа на Лила, но какво лошо има, ако при всяка поява на героинята се припомнят някои от характерните ѝ черти? Още повече, че конкретно погледнато, това във всички почти случаи става естествено, сполучливо, убедително, онагледява образа, затвърдява представата за него и би раздразнило само онзи, който не чете романа наред, а се ръководи от простото любопитство да научи какво ново е вмъкнал авторът във второто издание. . . Спомнете си Лиза на Толстой, явява ли се тя някъде в романа „Война и мир", без авторът да спомене за нейната брадавица? Или пък Давидов на Шолохов — може ли да каже той няколко думи, без да повтори своето вечно „факт!"? Могат да се посочат още десетки подобни примери из световната литература. Воювайки против примитивизма в индивидуализацията на героите, нашата критика достигна до противоположна крайност: да се счита, че писателят няма право да вземе една черта на героя си за основна и да я припомни при всяка негова поява. Разбира се, ако се задоволи *само* с това, той ще претърпи неуспех. Но може ли да се явява Лила в романа „Тютюн" без най-характерните, основни белези на своя външен и вътрешен портрет? Лила не е главен герой на романа, та авторът да чувствува задължението *непрестанно* да обогатява с нови черти физическия ѝ портрет във всяка нова глава! И въпреки всичко това е направено от Д. Димов — с рядко умение и художествен усет. Запазвайки най-съществените си качества, външният образ на Лила се мени. Знаем външността ѝ от първите сцени, представяме си я в лекото спречкване с баща ѝ („Лила стоеше изправена като чевръста фиданка, която бурята не можеше да превие" — стр. 37). Вече друга ни се показва тя във втората си поява: „Лила погрозня лекичко — от горчивината и нараненатa гордост, в които я остави Павел, от работата в склада, от нощното четене и увеличените отговорности. Тя отслабна, под очите ѝ се появиха тъмни кръгове, устните ѝ станаха строги и някак ледено изопнати. Кожата ѝ придоби бледен, восъчен оттенък — признак на малокръвието, което тютюневият прах причиняваше в младия ѝ организъм. Само очите ѝ продължаваха да пазят огъня си. Това бяха странни, пронизващи, бледосинкави очи, които смущаваха и бяха несвойствени на младо момиче" (стр.182—183). В третата поява портретът на героинята е завършен в подхванатата насока: „Лила отслабна, измършавя. Женствената мекота, която говорът и очите ѝ придобиваха в къщи, сякаш беше изчезнал завинаги. Говореше малко, но отривисто и точно. Чертите на бледото ѝ лице замръзнаха в постоянна, ледена изопнатост. Сиво-синкавият ѝ поглед пронизваше" (стр. 209—210). Това е резултатът на напрежението, на грижите, на усилията и недояждането през едно време, когато спестените през лятото пари се свършват, семейството чувства липса на храна и топливо, майката на Лила заприличва на посърнала сянка, а Шишко отслабва, става нервен и заядлив с шурея си — социалдемократ. Все пак обаче природната красота на Лила се запазва, защото — както на едно място самата Ирина признава — не трудът, а безделието допринася младите момичета да загрубяват и пълнеят преждевременно (стр. 478).

Лила е властна, упорита, непреклонна, недостижима (дори Павел чувствува това), малко студена и затворена, но красива в своята гордост. Тя излъчва голяма нравствена сила в пълно съвпадение между духовния си облик и идеята, за която се бори. За Павел Лила е неделима част от смазания от нищета работнически квартал, от голата стаичка с желязна печка, от дъсчените одри, покрити с козяци и черги. В нейната вехта пола, в избелелия ѝ пуловер,

в отслабналото ѝ лице трептят мъките, грижите и надеждите на хиляди тютюноработници. Ала всичко това не е огрубило личността ѝ, не е отнело чара на свежата ѝ красота. Лила прилича на цвете, поникнало върху грозната бедност и лишенията на потиснатия свят, събрало в себе си „всичко здраво, жизнено и прекрасно, което работническата класа можеше да даде“ (стр. 220). Красотата на Лила затова е така обаятелно одухотворена, защото не е и не можеше никога да бъде покварена от сметките и пороците на враждебния свят. Ако е вярно, че човек е сложен комплекс от противоречия, то за Лила трябва да се каже, че тя съчетава изящно в себе си бледорусия акварелен оттенък на красотата си с онази хладна острота, с която умът и волята ѝ често могат да наранят човека. А това я прави по-малко литературна, по-близка до живота, по-човечна, по-естествена. За нея в пълна степен може да се каже онова, което самата тя казва пред Динко за Лукан (след като се разбира, че последният е бил заблуден, но храбър и честен другар); Лила увлича работниците и завладява тъкмо с хладината и суровата си непримиримост, с изискването за пълно себеотрицание към партията (стр. 480). И може би тъкмо поради това у мъжете тя оставя впечатлението на „много красива, но малко студена“ и никой не би се осмелил да я погледне така, както се гледа коя да е друга жена (стр. 917). Авторът е пояснил: „И това впечатление у мъжете се дължеше на партизанското ѝ минало и високия пост, който заемаше сега“ (след 9. IX. 1944 г.).

И тази нейна респектираща красота някои считат за отблъскваща! Уместно е в този смисъл да се припомнят следните думи на самата Лила, в които се крие между другото и проста, но дълбока житейска мъдрост:

„Красотата на една жена не се състои в гладкото лице, в замрежения поглед или в лакираните ѝ нокти! . .Достойнството ѝ не е в изкуството ѝ да забавлява“ (стр. 628, к. м. —Л. Г.).

А припомнете си как е дадена Лила в планината, след завръщането ѝ от СССР (стр. 625). Нима може да се забрави това описание!

От цялата Лила лъха „здрава, спокойна жизненост и красота“ (стр. 927). В нейния акварелен жизнерадостен образ наистина се съединяват изящно „любовта и партизанската епопея на сините планини“; блясъкът на майския ден наистина се прелива в гълъбовото сияние на очите ѝ (стр. 953).

Ето, това е новата героиня, която кара дори Ирина да ѝ признае предимството в много отношения.

Лила е любяща жена. Тя обича, радва се, страда, ревнува. Присъщи ѝ са всички човешки чувства и състояния в тяхната пълнозвучност и естественост. Тя поставя партийното дело над всичко, но има и свой собствен, личен живот. Него именно е отдала изцяло на борбата, изпълнила го е със смисъл и съдържание, от което той се е обогатил и възвисил. Ето защо е съвършено неоснователно твърдението на Ем. Манов, че Лила не била показана в „нито една истински топла човешка сцена в личните ѝ отношения към хората (баща, любим, другари)“. Има такива сцени в романа. Достатъчно е да се посочи утрото пред стачката. Или идването на Варвара. Или тревогите след това идване и след арестуването на Варвара. . .

Прекарвайки дните си в отровната атмосфера на тютюневите складове, Лила жадува за слънце и въздух (стр. 41). Тя има честно и неподкупно сърце, което още от гимназията винаги се е бунтувало при всяка подла проява на когото и да било (стр. 474). Изключена от училище, тя поема пътя на суровата борба за насъщния. Но Лила е свикнала да се справя с всичко (стр.185). Напрежението на най-трудните часове, когато денонощно очаква да бъде арестувана,

създава у нея „хладната готовност за всякакви изпитания“ (стр. 210). И чудно ли е, че тази готовност ще бъде именно хладна?

Но значи ли това, че Лила е безчувствена и безразлична към хората? Не, тя обича човека. На едно място тя казва:

„Аз имам винаги вяра в човека“ (стр. 921).

И това не са само думи, не е празна декларация. Любовта към човека движи Лила във всичките й помисли. За хората — за техния свободен щастлив живот, за тяхното освобождение — Лила е тръгнала по пътя на борбата; в името на тази свята цел тя се отказва без колебание от изгодното положение да се издигне и уреди добре, подхвърлено й ловко от директора; в името на този висок и чист идеал тя е готова да жертвува младия си живот. Може в отношенията си към някои хора тя да е рязка и груба дори. Ала и тогава тя е движена от най-добри подбуди, или другояче казано, Лила върши всичко, ръководена от своите високи чувства за любов към човека. Нима ако Лила не обичаше и не уважаваше хората, ако се отнасяше безчувствено и безразлично към тях, би поела пътя на борбата за свободата и щастието на хората? Нейното човешко и високохуманно отношение към другите проличава най-ярко в последните страници на романа. Там за Лила на едно място е казано следното: „Тя не бе свикнала да бъде напълно щастлива, когато виждаше мъка около себе си“ (стр.934). Тук, с тези думи, писателят е обобщил, така да се каже, цялата природа на героинята си заедно с ония стимули, които я ръководят във всяка нейна проява.

Има много истина и в една интересна констатация на Ирина: у Лила има *нещо*, което издига достойнството на жената (стр. 476). То ни кара да вярваме, че на света има не само Ирини и Зари, но и жени, съчетаващи изящно в себе си всичко прекрасно и възхитително, което изразява въжделенните мечти на най-напредничавата част на обществото.

Лила е носител на новото, тип на нов човек, антипод на Ирина. Може като художествен образ Ирина да е обрисувана по-подробно, по-широко, по-многостранно от Лила (Ирина, а не Лила по авторски замисъл е главен герой на романа!), но едва ли би могъл да се намери днес нов човек, който със здрав разум и ясно съзнание да би пожелал да подражава на Ирина, а не на Лила. На любителите на лъжеромантиката, чийто идеал е безделието и плутокрацията, Ирина ще се хареса повече от Лила. Прелистили, без да четат страниците, в които е даден животът на работничеството, те не без болка ще отронят дълбока въздишка, когато стигнат края на романа и си спомнят за края на „Никотиана“ и на нейния вълчи свят. Но не за тях е писал романа си Д. Димов. И за разлика от тях ние днес откриваме тъкмо в образа на Лила въплътена представата ни за красотата, за изящното, за прекрасното. А колкото до естетическото удоволствие — за нас то не е по-малко от онова, което носи и дарява образът на Ирина.

Близък, скъп ни е образът на Лила, погледнат в неговата цялост и взет и в отделните му прояви и щрихови упоменания. Да си припомним Лила като гимназистка в зимните утра, когато е отивала на училище без закуска, или във ваканционните месеци, през които нуждата я кара да работи в тютюневите складове. Тя не е опознала дори обикновените радости на другите работнически момичета, които са намирали все пак утеха и развлечение да се гиздят с припечеленото, да отиват на кино или се разхождат вечер по главната улица (стр. 38). Съдбата, виждаме, не я е галила; животът е бил груб и безпощаден към нея. Бедността не й е създала никаква радост.

И чудно ли е тогава, че Лила е малко затворена, хладна и сурова в отношенията си към хората?

Или да си я припомним в оная декемврийска вечер след безуспешния опит на директора да я назначи за машинописка и я направи своя любовница. Складовете на господарите пръщят от манипулирани партиди, готови за износ, а Лила зъзне от студ, загърната в изтънялото си ученическо палтенце, което носи вече пета година наред, а снегът прониква в скъсаните ѝ обувки и мокри чорапите ѝ (стр. 188).

Дразни ли ни тук Лила или ни кара да ѝ съчувствуваме? А съчувствието не открива ли една от пътеките към обикването?

Да си я припомним от страниците след срещата ѝ с Йосиф — какво са успели да направят от нея студът, тревогата, слабата храна и оскъдицата от дрехи, та да я карат да гледа на зимата като на най-противния сезон (стр. 216).

И въпреки всичко „дори в грозното работно облекло, с вълнени чорапи, с вехта пола и забрадка на главата си", лишена от цялата копринена и велурена пищност на Ирина, Лила пак си остава красива и това не остава скрито (стр. 188).

Но далеч не само в това се състои затрогващата привлекателност на новата героиня на романа „Тютюн". У Лила има и нещо друго, което не може да не завладее читателя: нейната честност, пряма откровеност и безгранична вярност на партийното дело.

Образът на Лила е даден в развитие. Авторът не ни представя героинята си в готов, завършен вид, а проследява нейното израстване. Много характерно е, че далече още преди XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП благодарение на художническата си интуиция Д. Димов пресъздаде проникновено и правдиво вътрешнопартийните противоречия и борби през 30-те и 40-те години. В биографията на Лила може да се съзре еволюцията на комуниста в сложната обстановка на нелегална дейност и преодоляване на остарелите методи и форми. Това е сложен и продължителен процес, разкрит подробно и достоверно от писателя.

В началото Лила е убеден проповедник на левосектантските схващания в партията. Тя е дръзка, самоуверена, но и безкрайно вярна на делото. Тя е *убедена*, че задграничното бюро на партията не познава местните условия, че „директивите му разбъркват и раздвояват активистите, убиват вярата на работниците във върховното ръководство на партията" (стр. 46). Лила не е враг, който съзнателно действува против истинското ръководство на партията. Тя е заблудена, идейно недобре ориентирана и затова тълкува неща почти винаги в полза на левосектантския курс. Тя знае, че работниците по време на безработицата си остават трагично сами. Вижда, че зиме само в работническите квартали комините не димят. И това я навежда на погрешната мисъл, че интересите на работническата класа не съвпадат дори в отделни линии с нечии други интереси, че няма никаква нужда от „широки платформи, от сложни компромиси, от подозрителни съюзници" (стр. 217). За нея Павел, Стефан, Макс, Шишко и възрастният другар от ГК, Блаже и др. са опортюнисти, които искат да разхлабят дисциплината и разрушат единството на партията. Но това ѝ заблуждение е убедително мотивирано. В първата част на романа Лила има своя максима, която я ръководи във всичките ѝ постъпки, като слага край на правилните ѝ помисли. Това са собствените ѝ думи: „По-добре единно ръководство с погрешен курс, отколкото бездейни комитети от спорещи теоретици." И уловила се с фанатична, но безкористна упоритост о този фаршив тезис, Лила

въпреки колебанията в последна сметка вярва, че е на прав път. Тя искрено мисли, че противниците на Лукан са противници и на партията, и на нейното единство. Чертите на характера ѝ, младостта ѝ, липсата на опит спомагат тя да задълбочи грешките си, да заприлича неусетно на самия Лукан и също като него да престане да забелязва пукнатината, която времето разтваря между левосектантския курс на партията и развитието на живота (стр. 333). Тя се опълчва против интелигенцията, против единния фронт, като не съзнава, че борбата срещу неправдата трябва да се води едновременно с много средства и по различни начини, трябва да бъде далеч по-широка, гъвкава и разнообразна, отколкото повеляват схемите на Лукан (стр. 217).

В своето увлечение от сектантските схващания Лила не се поколебава да одобри изключването на редица стари и опитни партийни работници. В заблуждението си, в един мъчителен и критичен момент, притисната от логиката на Макс, когато Лила трябва или да остъпи от становището си, или да се солидаризира с клеветите на левосектантите, тя нарича Георги Димитров опортюнист (стр. 336). Това е една от върхните точки, до която я довеждат серията от последователни антипартийни грешки. Лила се оказва изцяло в плен на схващанията на сектантското ръководство, което не държи сметка за спадането на революционната вълна в света след разгрома на Испанската република и настъпилите промени в обстановката. Без ни най-малък стремеж за скриване на противоречията в партията писателят показва героинята си в редица постъпки, продиктувани от нейната собствена логика.

И колко трудно е да се покаже преломът на такъв именно герой, но да се покаже тъй, ча да бъде убедителен, правдив и естествен! Д. Димов се е справил блестящо с тази трудна задача, проявявайки още един път големите си способности на романист и психолог.

Лила все по-често вижда как нейните разбирания се сблъскват и разбиват в самата логика на борбата. Тя е заблудена, увлечена е от левосектантството, но преди всичко е честна, притежава трезво чувство, усеща нуждите на реалността. След нелегалната конференция в планината тя се отдава изцяло на партийна работа, но сама долавя, че не може да се похвали с голям успех (стр. 331). Съзнава, че на работниците им е омръзнало да се излагат редовно и безсмислено на бой от полицията (стр. 332). Верният класов инстинкт ѝ подсказва, че работниците ненапразно не вярват на уверенията, че капитализмът в България (тъкмо в разцвета на фашизма) е прогнил така в основата си, че ще рухне при първия напор, или пък че след тютюневите магнати най-голям враг на работниците е Земеделският съюз. Лила съзнава, че неуките активисти от складовете, без да скъсват връзките си с партията и без да умуват мъчително, тръгват по линията на личното си разбиране, която удивително съвпада с линията на задграничното Димитровско бюро и е в явен разрез с позицията на Лукан (стр. 338). Лила е достатъчно честна, за да си даде ясна сметка за всичко това, и в дъното на душата си одобрява разбирането на неуките активисти, на старите партийци, на противниците на Лукан, които в същност са истинските изразители на общото настроение на работниците. Скарала се с Павел, нагрубила го и отблъснала го заради неговата позиция към официалния курс на партията, Лила често мисли с тъга за постъпката си, често е на път да осъди отношението си към Павел, разбира, че любовта ѝ е смазана от гордостта и от фанатичната защита на тезиси, които сами не могат да я задоволят. Но дори в такива моменти Лила не е готова да извърши решителната крачка, да скъса със сектантството. Тя е убедена, че въпросът за единството на партията трябва

да бъде поставен над всичко, но продължава да тълкува тоя въпрос по своему и тесногръдо. Има моменти, в които тя се съгласява с някои точки от схващането на Павел, но когато трябва да се реши да ги приложи на дело, те започват да ѝ се струват изведнъж недопустими, фракционерски, антипартийни (стр. 189). Понякога борбата в нея достига такава сила, че Лила не може да спи, размишлява по цели нощи, лута се в безпомощни разсъждения и в края на краищата бездействува. И тъкмо това бездействие я възвръща пак към левосектантските методи на работа. В този „омагьосан кръг" от противоречиви мисли и чувства образът на Павел ѝ става все по-горестен и страстно желан (стр. 189). Особено интересен е онзи момент в романа, когато Павел ѝ съобщава, че са го изключили от партията (стр. 221). Външно Лила одобрява решението на сектантския ЦК. Но в душата ѝ става друго. Тя съзнава, че Павел ѝ говори истината за грешките на партийните ръководители. Неговите думи я разстройват. Тя вижда, че в цялото пламенно същество на Павел прозират искреност, болка и гняв, които един враг на партията не може да прояви. Тя чувствува, че Павел говори „някаква страшна и жестока истина", която вече всички разбират. Но Лила е още далеч от способността да превърне в дело това, което започва да се разкрива пред очите ѝ. Тя продължава да смята, че тази истина ще стане още по-страшна, ако се подложи на всекидневно обсъждане, ако предизвика разногласия и спорове. В душата на Лила цари все още хаос и раздвоение.

Проявявайки се отново като добър психолог и сърцевед, Д. Димов и тук е успял да даде убедително и релефно душевните преживявания на Лила, нейното трудно и мъчително добиране до истината. Когато проследяваме конкретните проявления на героинята, не може да не ни учуди с каква свобода писателят трактува образа на комуниста. Той е чужд ва всякакви схеми. По богатство на преживяванията, по пълнота в разкриване на противоречията в характерите положителните герои на Д. Димов не отстъпват на негсвите отрицателни герои. И тук, и там художникът е еднакво правдив, честен, пределно достоверен. Художественото му мислене изпревари развитието на литературата ни най-малко с едно десетилетие, издигна я на нов етап. Никой друг и досега не е успял да пресътвори с такава убедителност образа на комуниста от периода на сектантството. В образа на Лила, създаден в непродължително време (1952—1953 г.), са намерили отражение лични впечатления на автора, както и задълбочени проучвания на обстановката. Просто невероятно е, че в един период на господствуващи ограничения и помпозност в трактовката на положителния герой Д. Димов успя да види в образа на комуниста такива страни и моменти, които продължават да предизвикват интересни дискусии и днес. Колко съвременен е например целият антисектантски патос на романа, колко близки са ни усилията на честните хора да намерят верния път към живота след отчуждението на бездушните и отживели формулировки. Да си спомним психологическия драматизъм, с който Лила изживява своите заблуди — в него също така е доловено нещо съвсем съвременно, актуално. Получила директивите за стачката, Лила е недоволна и възбудена. „Пак наставления, пак книжни подробности, пак мъртви, строги и дребни правила, които определяха подробно с кого да се работи и с кого не!. . . — предава с полупряка реч мислите ѝ Д. Димов и продължава: — Пак недоверие към всеки, който оспорваше идейната платформа на стачката, който предложеше нов начин на действие, който седнеше в кръчмата, тръгнеше с момиче или отидеше на вечеринка! . . . Сякаш за да се бориш за комунизма, трябваше предварително

да се откажеш от всяка радост, да обърнеш гръб на живота, да тръгнеш право и неминуемо към смъртта. . .“ (стр. 214).

В душата на Лила се надига смътен бунт срещу сектантските директиви, срещу намръщения и надменен Йосиф, срещу Лукан, който само заповядва, напомня, проверява и наказва за най-неочаквани дреболии. Все по-смели мисли идват в главата ѝ. Лила разбира: нещо в партията не е в ред, нещо я отдалечава от живота, от хората, от нуждите на борбата, от самата основа на марксистко-ленинското учение!. . . Какво е това ?— На този въпрос Лила още не може да си отговори. Тя само вижда конкретните прояви на отдалечаването на партията от живота. За нея е ясно, че стачката не може да има масов характер, ако не се подготви и проведе върху широка идейна платформа. Тя вижда, че възрастните другари, основатели на партията от тесняшки времена, хора с доказан опит и твърдост в борбата, се оттеглят постепенно от партийна дейност, защото не могат да се съгласят с директивите на високомерните и намръщени младежи, които презрително ги наричат „тесняци“. Лила съзнава, че Павел, човек с безспорни заслуги от миналото, блестящ ум и способности, е изключен от партията, защото се е противопоставил на Луковото ръководство, което се състои от лозунги за героично, но безполезно парадиране пред полицията и придружаване на всяка акция с биене на юмрук в гърдите. И тя идва до изводи, които са на една крачка до истината, до отърсване от сектанството, до ликвидиране на безизходния хаос и улавяне на верния път.

„Може би Павел имаше право! . . . — узнаваме за мислите ѝ наново от полупряката реч (един обикнат от Д. Димов начин за психологическа характеристика). — Може би наистина Централният комитет извращаваше болшевишкото начало, поставяше пред партията неизпълними за сегашните условия задачи, прахосваше силите ѝ, водеше я към безполезна и гибелна борба, към пълно откъсване от масите! . . . Може би наистина другарите от висшето ръководство бяха тесногръди сектанти, които не можеха да обхванат с ума си едновременно много неща, да стигнат до важните и съществени отношения в действителността!. . . Може би те наистина бяха заслепени фанатици, които можеха да посочат за пример само героизма си, но не и действителни придобивки в борбата!. . . Може би наистина бе съвсем погрешно да се къса връзката със Задграничното бюро!“ (стр. 214—215).

Тези мисли, казахме, са на една крачка от истината. Но да се направи тази крачка, сиреч да се премине от констатацията към дело, е необходимо още нещо, решаващо и голямо, което да даде обрат в развитието на действието и в характера на героинята.

Лила е дадена в развитие, но Д. Димов като всеки истински реалист разбира развитието на художествения образ не като прост количествен, праволинеен и възходящ процес, а като сложно, мъчително, болезнено и продължително отърсване от известни стари представи и навици и постепенно обръщане поглед в новата насока; като еволюция, имаща своята подкладка в далечно време, още в предисторията на образа; като процес, настъпил не внезапно, не случайно, а подготвян с времето и извършен под прякото въздействие на силен фактор. Развитието на образа е свързано най-малко с обществената, психологическата и биологическата същност на героя и то трябва да се подготви и мотивира в тия три насоки. Има писатели, които не държат сметка за тази основна особеност в изграждането на художествения образ. Техните герои най-често израстват изведнъж, внезапно, в един ден или в една нощ, след което героят става съвършено нов човек, а от предишните му качества и навици няма

и помен. Така е при схематизма — развитие , неотговарящо на истината, противно на всяка биология, психология и обществен момент. Не току-така писателите схематици са сериозно скарани с психологията, а на биологичното изобщо не признават никаква роля в определяне на човешкия характер и поведение.

Без съмнение възможни са и случаи, когато израстването и преобразяването на героя се извършва в един единствен момент, идва изведнъж, настъпва внезапно. Това става най-вече в изключителни случаи, с изключителни герои, дадени при изключителни обстоятелства, т. е. преди всичко в литературата на романтизма. Но дори и там след преломния момент героят задълго запазва и носи със себе си много от своите предишни черти, а не само името и фамилията си, както е у схематиците.

Д. Димов знае логиката на развитието, познава законите за израстването на художествения образ и умее да изгражда характерите на положителните и отрицателните си герои съобразно с тези закономерности. Образът на Лила още веднъж показва до каква степен той владее диалектиката на човешкия характер. Видяхме вече как авторът води героинята си — бавно, постепенно и сигурно — към осъзнаване на истината. В пълно съответствие с възможното той я довежда често до размисъл, който за схематика би бил достатъчна мотивировка за обуславяне на прелома у героинята. Но като държи сметка за характера на Лила, за конкретните условия на времето и за цял ред други особености, Д. Димов с право е сметнал разсъжденията и мислите на самата герионя за недостатъчни да извършат прелома у нея. (Те могат само да го подготвят.) Лила е жив човек, отличаващ се с редица точно определени и конкретизирани черти на характера, носещ със себе си цяла система от навици и привички. Крайно неубедително и фалшиво би било да израсне тя за един ден, след един само размисъл, пък каквато и ще да е той. Това би било в явно несъответствие с цялата структура и същност на героинята. Наистина Лила достига до правилни и съвсем верни прозрения. Те подготвят нейния прелом, но не могат сами да го извършат. Лила не може изведнъж и внезапно да престане да бъде това, което е. И от страниците на романа виждаме как тя дълго след разговорите с Павел и Макс продължава да се губи в догадки и раздвоение, как е разколебана, но не е ликвидирана увереността ѝ, че само Лукановото ръководство заздравява единството на партията. Чужд на схематизма и опростителството, Д. Димов ни е представил многостранно, разкрил ни е убедително и правдиво противоречивата ѝ личност в един изключително интересен момент: в навечерието на прелома, в акумулацията на факторите и причините, които ще извършат този прелом.

Лила е прозряла същността на нещата. Нея вече я гневят директивите на Лукан, заядливото държане на Йосиф, недоверието към Макс и Стефан. Смущава я изключването на Павел, разговорът с възрастния другар от ГК, простичките, но пълни със здрав смисъл въпроси на работниците. В тези въпроси, отнасящи се до съвсем дребни и всекидневни неща, са прозирали искания, противоположни на директивите на Лукан и съвпадащи с предвижданията на Павел. И тя отбягва въпросите, разводнява отговорите си, замазва ги ловко и подло с красноречието си. Достойно ли е това? — Ето въпроса, който я измъчва.

Но въпросът: „С Павел или с Лукан?“, за нея все още значи: „С Павел или с партията? Против единството на партията или за партията?“ Колко е трудно

на човек, въздигнал една максима до идеал, да се убеди в нейната несъстоятелност!

Лила долавя, че Павел е прав. Това ѝ се подсказва сякаш от нейния класов инстинкт. Ала тя не е дорасла още, за да разбере докрай Павел и Задграничното бюро. Според нея Павел е в унисон с онова, което се очертава в действителността и прониква в съзнанието на работниците, но самите идеали и цялата програма на Задграничното бюро ѝ се струват неясни, лишени от конкретност.

„Широка идейна платформа за стачка, но каква?. . .“ — пита се Лила. И по-нататък: — „Търсене на съюзници, но какви?. . . Имаше ли смисъл комунистите да се свързват със земеделци, с широки социалисти и анархисти, за които не знаеш как ще постъпят утре?. . . Пестене на силите, но как?. . . Можеше ли да се води енергична борба без жертви, без кръв и сблъсквания!. . .“ (стр. 215).

На тези въпроси Лила не може още да даде отговор. И прави заключението си по своему: „Не, и Павел се луташе в безпътица! . . .“ През ума ѝ пробягва мисълта, че може би той наистина иска да измести от ръководството заслужили другари, за да тикне партията по линията на най-малката съпротива, да разруши единството ѝ. Вярно е, всичко това я ужасява, струва ѝ се чудовищно и невъзможно, но все пак тя си го помисля, допуска го, макар и за миг. А мине ли ѝ подобна мисъл за Павел и поддръжниците на новия курс, тя пламва от неудържим гняв, водена от най-чисти чувства и от най-искрени подбуди. В такива именно моменти Лила наистина е зла, в такива дни тя наистина е свадлива и е готова без жалост да показва острието на непримиримостта си. В такъв момент тя наново заприличва на Лукан — един мъничък, честен, зъл, безогледен и дързък Лукан, който заповядва, заплашва, изключва, използувайки авторитета и положението си на ръководител. А ето какво мисли ѝ идват на ум в такива моменти:

„Само работникът може да бъде последователен комунист!. . . — дочуваме през полупряката реч на автора. — Само черният труд и синята блуза сочат правилния път!. . . Вън от партията дърдорковците като Блаже, интелигентите с буржоазни навици като Павел, Макс Ешкенази и възрастния другар от градския комитет! . . . Никакви временни отстъпления, никакви съюзници, никакви компромиси! . . .“ (стр. 341—342).

Беззаветно предана на делото на работническата класа, Лила е готова поскоро без колебание да потъпче любовта си, отколкото да отстъпи от позицията, която ѝ се струва, че е единствено вярна. Рязка и дръзка, тя е често пъти несправедлива към Павел — и в повечето случаи сама се убеждава в това и се разкайва. Но самите ѝ разговори с любимия в първата част на романа носят винаги политически характер и по този начин крият още в себе си неизбежността от несъгласие и конфликт. Лила и Павел са два остри камъка, всеки е убеден в правотата на своето и не е склонен на никакви отстъпки и компромиси. И двамата са отдали всичко в борбата — всеки по своему, разбира се. А такъв е законът на борбата: „той изправяше Павел и Лила непрекъснато пред опасности, правеше душите им напрегнати, тревожни, чувствителни и непримирими“ (стр. 41).

Тази непримиримост у Лила понякога взема много остри и крайни форми. Тя се проявява още в първата среща с Павел, когато Лила не се побоява да удари по най-болезното място на чувствата на любимия си (стр.45).Лила показва острието на непримиримостта и безкомпромисността си и в друг особено напрегнат момент: в разговора си с Павел непосредствено след неговото изключ-

ване от партията (стр. 221). А такава е тя не само с Павел, но — в някои сцени — и с баща си, с Макс, с Блаже. В такива моменти тя наистина се превръща в „малък зъл демон“ (стр. 335). Но какво чудно има в това? Мигар ако Лила не беше толкова противоречив характер, тя би стояла повече от едно деноющие в лагера на Лукан и левосектантите? Не би преминала още след първата си среща с Павел на негова страна? Това ли искат някои от Лила да направи? Но то недвусмислено означава: да се лиши романът от толкова много и така различни конфликти, да се обедни, изсуши и схематизира самият образ на централния положителен герой в книгата. Явно е, че ние не можем и не бива да се съгласяваме с едно подобно изискване. Явно е следователно, че трябва да се признаят основните насоки в характера на Лила за вярно подхванати и правдиво реализирани от автора.

Онзи, който разбере Лила, ще я оправдае във всичките ѝ противоречия. За онзи, който не може или не иска да я разбере, тя ще си остане дразнещ и отблъскващ образ.

Преломът у Лила

Лила е безгранично вярна и предана на великото освободително дело на работническата класа. Първата тревожна мисъл, която ѝ минава през ума, след като убива полицейския агент, е не как да се спаси и къде да се укрие, а дали убийството на агента не излага стачката на допълнителни рискове, дали не дава коз в ръцете на полицията, дали няма да повлече след себе си арести и терор. Тя се чувствува отново виновна пред работниците и партията, макар да подразбира, че постъпката ѝ може би ще повдигне духа на работниците, ще стресне господарите и стачкоизменниците (стр. 416). Колко силна и привлекателна е Лила в онзи момент, когато се запътва към стаята на директора с внезапни радостни чувства, без да мисли за опасността, щом вижда, че работниците се вдигат като един за нея, щом се уверява (по своему, разбира се), че единството на партията съществува. Силна и привлекателна е тя в този момент, макар че греши, макар че се заблуждава и не вижда, че работниците са се вдигнали в защита на самоотвержената и смела другарка, която винаги брани интересите им, но не и за секретарката на сектантския ГК, която всяка седмица прави опити да ги води на шумни и безполезни акции (стр. 334). Не може да не спечели симпатиите ни Лила и с рязкото си и достойно държане пред директора или инспектора. Особено силна е сцената, когато директорът със съвършено ясни намерения ѝ предлага да я вземе на работа в канцеларията. Лила се държи коректно, овладява се, макар и с мъка. Предложението на директора отхвърля, без да се подвоуми, енергично и решително (стр. 187). То само засилва отвращението ѝ от враждебния свят. И колко хубаво е предадено това от автора!

„Настъпи мълчание — пише Д. Димов. — Лила гледаше втренчено пред себе си. В паметта ѝ изпъкнаха машинописки от други складове: млади, модно облечени девойки, които редовно отиваха на фризьор и от време на време при гинеколог. През зимата те посещаваха вечеринките, а лете, облечени в рокли от емприме, танцуваха румба на открития дансинг в читалищната градина или отиваха да прекарат отпуската си на море. След приключението с шефа някои успяваха да се омъжат за свой колега или дребен държавен чиновник. Ала всичко това дамгосваше личността им завинаги. В погледа и жестовете им оставаше вулгарна мътилка, която издаваше миналото.

— Работата е лека!. . . — добави директорът. — Хиляда и двеста лева на месец, тринадесета заплата.. . Аванс можеш да взимаш, когато си поискаш... И ще водиш живот като хората. . .

Лила продължаваше да мълчи. Печката бумтеше весело, радиото свиреше някакво танго. Но сега Лила не мислеше за пропадналите момичета, които ставаха машинописки и се връщаха от курортите дръзки, наедрели и мургави, а за черната нощ над работниците, за безправието на света, който мачкаше човешкото достойнство. Обзе я желание да закрещи от обида и гняв, да се хвърли върху директора и да издраска лицето му с ноктити си“ (стр. 187).

Най-добрите качества на своя характер Лила проявява и в държането си пред инспектора-сводник. Колко жалък изглежда пазителят на държавната сигурност с оръжие в ръка, обезумял от гняв при разкриване на шантажа му, и как гордо и неустрашимо пред дулото на пистолета му Лила го нарича подлец!

Лила е „обрекла живота си да се бори за щастието на другите“ (стр. 223). В тази борба тя и греши, ръководена от стремежа да се постигне на всяка цена и с цената на всички средства и жертви единството на партията. Тя не разбира, че между истинските партийци, основатели на партията, и шепата левосектанти, заграбили ръководството, единство не може да съществува. Но Лила чувствува, че не всичко е в ред, прозира много неща въпреки декларациите, които прави. Това се забелязва и от околните. След като в един свой разговор Лила заявява, че курсът (левосектантският) на партията е правилен, Макс се обръща към нея с думите:

„Лъжеш, мойто момиче!. . . — съчувствено произнесе той. — Лъжеш от най-чисти подбуди, от дълбочината на честното си работническо сърце!. . . Лъжеш от отчаяние, за да спасиш единството на партията, което вече не съществува. . .“ (стр. 336).

Лила наистина носи в гърдите си честно работническо сърце. Тя е несправедлива към старите партийни работници, към благоевската гвардия. Но тя е достатъчно искрена и честна, за да признае, че не кариеризмът и тщеславието ръководят Павел, Шишко, Блаже, Макс, възрастния другар от ГК в тяхната борба, а верността и предаността им към великото дело на работническата класа. Когато научава, че Павел е заминал за Южна Америка, за да вземе участие в големите стачни борби в петролната област, и че е станал член на Аржентинската комунистическа партия, Лила разбира колко несправедлива е била към любимия си, колко неоснователно го е считала понякога само за ловък фантазьор. Тя е удивена, смутена и развълнувана от факта, че дори след изключването му от партията Павел е намерил у себе си нравствена сила да се бие за идеите на партията в една далечна и чужда страна (стр. 334). Дори достигнала предела на погрешните си стъпки, в момента, когато нарича Георги Димитров опортюнист, тя трепва. Сърцето ѝ се свива. Тя не е напълно уверена в думите си. В съзнанието ѝ се очертава духовният образ на човека, който през Лайпцигския процес разтърси света, но името на когото левосектантите отминават с мълчание в партийните директиви и конференции (стр. 336). Измъчена от съмнения и в бъркотията от съображения и доводи Лила съзнава, че е хвърлила върху името на Димитров нелепо и грозно обвинение. Ала дори това съзнание не се оказва достатъчно, за да извършим прелома у нея, макар че фактически я довежда много близо до него. Образът на човека, когото сектантските ръководства са се мъчили да смалят и прикрият, израства в мислите на Лила. Но дори този образ, героичен и силен, въпреки клеветите, които са били хвърляни върху него, не може да ѝ помогне. „За нея, бедната, самоот-

вержена и недозряла работничка в партията — пише авторът — Димитров си оставаше все още опортюнист, който искаше да тикне работническата класа по пътя на опасни компромиси“ (337).

Струва ми се обаче, че твърде пресилено и ненужно на места Д. Димов повтаря толкова често един и същ мотив, като подчертава постоянно колебанията на Лила. В предаване душевната борба на героинята, нейното раздвоение между отделните ѝ просветления и увереността ѝ, че действува за запазване на партийното единство, писателят е допуснал известни повторения. Някои психологически характеристики се повтарят в буквалния смисъл на думата, не казват нищо или почти нищо ново и забавят динамиката на действието, като утежняват и без това тежката атмосфера в работническия лагер.

Може би в тия случаи белетристът е искал да покаже дълбоките корени и пакостните последици на левосектантството — болест, чието лечение е дълговременно. Но и в такъв случай той е можел да направи това с различни средства и без излишни повторения. Или ако авторът е държал на повторенията, по-добре би било, ако те бъдеха построени по линията на градацията, пък макар и градация, основаваща се на един само признак.

Лила, както видяхме, се справя трудно със сложната обстановка. Тя дълго време не може да налучка верния път. Ала идва един момент, когато всичко, което я заобикаля, ѝ говори, че Лукан не е прав, че единствените последователни борци за единството на партията са привърженици на новия, димитровски курс. Изключително интересен и важен за развоя на Лила е опитът на полицейския инспектор да сводничи на директора. Тук Лила за пръв път чува полицейски служител да хули хората на Коминтерна и да заявява, че предпочита да има работа с привърженици на стария курс. За това тя никога дори не е и помисляла. Лила е възмутена до дъното на душата си, чувствува сама, че ѝ е нанесена безкрайно тежка обида. „Думите на инспектора, че е снизходителен към привържениците на стария курс, ѝ се сториха дяволски мръсни— пише писателят. — В тях имаше някаква обида, която пронизва гордостта ѝ като нож“ (стр. 348). Цялата сцена в дирекцията, разгърната с характерната за Д. Димов психологическа вещина и проникновение, завършва цялостно подготовката за извършване на прелома у Лила и открива началото на този прелом. А на Ем. Манов от цялата тази сцена му прави единствено впечатление фактът, че Лила крещи *диво* в лицето на директора и инспектора. Думата *диво* е поставена в неговата статия в кавички, като с това се иска да се илюстрира мисълта, че Лила е заядлива и отблъскваща. Всеки, който познава второто издание на романа „Тютюн“, не може да не разбере колко несериозно е едно подобно твърдение и колко преднамерено е да се види в цялата тази сцена само това, че Лила крещи диво и че отстоява честта си. Струва ми се, че Лила има всичкото право, просто задължена е да крещи диво, именно *диво* в лицето на враговете, когато изобличава шантажа им. Защото защищава не само собствената си чест, а честта на класата, на партията, на другарите си. Първоначално Лила спокойно следи репликите на инспектора и директора. Тя като че не разбира шантажа им. Ето директорът неочаквано спира махаловидните си движения из стаята, слага ръце върху раменете на Лила и я взема под своя „защита“. Лила усеща как ръцете на директора стискат все по-здраво раменете ѝ, но не се противи. (Желанието ѝ да чуе разговора докрай я задържа да реагира веднага на отвращението, което изпитва.) Когато четем този възлов епизод, обзема ни тръпката на тревожно безпокойство: дали Лила няма да се

поддаде? В следващия миг обаче Лила се изтръгва внезапно от ръцете на директора и изкрещява диво (именно диво!) в лицата им:

„Мръсници!... Можете да ме направите на парчета, но вашият шантаж няма да успее!...“ (стр. 349).

Не, това не е обективизъм, че писателят кара Лила да креши диво, че я оприличава на разгневена пантера (стр. 349), и съвсем неоснователни са възраженията в тая насока. И както ще видим след малко, съвсем напразни са и другите обвинения в обективизъм — писателят е съумял да избави романа си от тази слабост, прокрадваща се в първото издание и пренасяна механично от някои и върху второто.

В навечерието на стачката напорът на живите факти е отритнал и изхвърлил като ненужни никому освен на врага схемите на сектантското ръководство. ГК на партията, ръководен от Лила, се проваля катастрофално. В решителния момент той е останал като глава без тяло, като щаб без войска, превърнал се е в досаден и ненужен придатък на стачката, който ще се влачи след нея като опашка. Левосектантският ГК е изтървал кормилото на стачката от ръцете си. Работниците са се сплотили не около него, а около изключените от партията стари и опитни другари. Излъчен е легален комитет, зад който стои друг, нелегален, съставен пак от стари комунисти, като Симеон, Блаже, Шишко, Спасуна. Лила не е избрана дори в легалния стачен комитет. Положението се изостря дотам, че работниците й нямат доверие, считат я за сприхаво и буйно момиче, което ги въодушевява самоотвержено, но не разсъждава правилно. Какъв изострен и правдив конфликт ни е разкрил авторът покрай основното стълкновение на двата враждебни свята! Неумолимият ход на събитията е изтикал Лила в периферията на борбата (стр. 408). Грешките са я довели до кретане в опашката на събитията. Това не е малко. То е естествена последица от цялостното поведение и погрешна работа на Лила. То е достатъчно силно, тежко и съдбовно, че да разтърси героинята, да я разтърси така, та тя не само да се опомни от сътресението, но от нея да изпопадат остатъците от левосектантството, да изкупи грешките си и закрачи наново в редицата на най-първите.

Има писатели, у които положителният герой върши катастрофални грешки, но съумява навреме да се осъзнае и саморазкритикува и по такъв начин да се предварди от техните естествени последици. Съществува боязън у такива писатели да покажат извършилия тежки грешки герой в изострен до краен предел конфликт с действителността. Бързат някак си да го реабилитират, да го предвардят от сериозни последици, сякаш се боят да не го компрометират пред читателя. И затова още по-често го карат бързо да изправи грешките си, преди да са се явили техните последици.

Всичко това, макар субективно погледнато, да се върши с най-добри намерения не е нищо друго освен една разновидност на теорията за безконфликтността и лакирането на живота. То е против живата правда и обективната истина и има обратен ефект върху читателя — ние не вярваме на такъв герой, който съумява винаги и при всички обстоятелства да се измъкне невредим, сух, здрав и читав.

Д. Димов няма нищо общо с подобен род схематизъм и разкрасяване на действителността. Една от особеностите на неговото белетристично майсторство е разкриването на жизнените конфликти докрай и в техните най-остри форми, без оглед на това, дали положителният герой не ще изпадне в неизгодно — от гледището на схематизма — положение. Писателят знае, че

това „неизгодно“ положение не може в никой случай да бъде вечно, а във временни несполуки, грешки и неуспехи изпада всеки човек. Положителният герой затова между другото е положителен, защото познава и умее да предвижда основните тенденции на развитието и да ги взема под внимание в своята дейност. Ала човешкото познание не е и не може да бъде равно на всезнание. Затова и положителният герой понякога — там, дето се изисква от художествената задача на автора — може да се окаже в положението на Лила в навечерието на стачката. От това неговото „реноме“ ни най-малко няма да се накърни. Абсолютно прав винаги и във всичко, абсолютно безгрешен винаги и във всичко, абсолютно чист винаги и при всички условия, абсолютно положителен винаги и във всичко, положителният герой може да съществува само в главите на схематиците. На литературата са известни случаи, когато героите са винаги прави, винаги чисти и хрисими, винаги безгрешни не само в делата си, но и в помислите си дори, не познават неуспехите и разрешават с бързината и лекотата на вълшебници и най-заплетени въпроси. Тия герои обаче са всичко други, но не и положителни.

Лила не принадлежи към тях. Лила е жив човек. На нея са ѝ присъщи естествените човешки грешки, увлечения и слабости. Тя е комунист. Но значи ли това, че авторът трябва да я лиши от обикновените човешки слабости? Но тя е комунист, даден в развитие; комунист, който минава труден и сложен път на израстване. Какво, не е ли типично това? Нима комунистите падат от небето като готови и завършени цялостно революционери, нима в периода на своето израстване и укрепване те не преживяват колебания, не грешат? Или за израстването на комуниста не трябва да се говори, а образът трябва да се вземе като цялостно завършен, като оформен във всяко едно отношение и той до последната страница на творбата трябва да си остане такъв, какъвто е в самото начало? Или израстването на комуниста е прост, еднолинеен и безусловно възходящ процес?

Ще отговори утвърдително на всички тези въпроси само онзи, който, след като е прочел второто издание на романа „Тютюн“, твърди, че Лила е надарена с нетипични за комуниста слабости.

Съществува ли някаква реална опасност, че ако героят не е разкрасен порядъчно или ако не се замълчат някои негови слабости, произведението ще загуби своята действена, възпитателна сила? Такава опасност не съществува. Не отговаря на истината твърдението, че ако знаем слабостите на даден герой, ние ще престанем да го обичаме. Взрете се в живота. Нима не знаете слабостите на най-добрия си приятел, нима не забелязвате, когато той сгреши? Знаете ги, виждате грешките му. И въпреки това той си остава ваш най-близък приятел. Същото е с другарите ни от литературата. Ние обичаме Чапаев при всичко, че знаем много негови слабости, обичаме Давидов, макар да виждаме грешките, които допуща при изграждане на колхоза. Една от най-любимите книги на младия читател е повестта „Школа“ на Аркадий Гайдар. А нима нейният основен герой е показан само в героичните му и достойни за подражание прояви? Спомнете си онзи момент, когато той, воден от най-добри намерения (да донесе вода на ранения си другар), но поради непослушание става причина за смъртта на най-верния си другар, болшевика Чибук. Гайдар не е скрил този факт и така образът става по-реален, по-правдив и убедителен. Наистина от гледище на педагогиката може да се изсипят цял куп укори върху героя на повестта заради тази му постъпка. Но едва ли някой от тях ще засегне автора. Защото литературата не е гола педагогика или ме-

тодика. Когато писателят дава грешките на положителния си герой, той прави това не просто за пълнота, а пак с определена и ясна възпитателна цел. Макар често и без пряко намесване и изказване писателят-реалист винаги утвърждава или осъжда дадено явление или постъпка на героя.

От гледище на абстрактно-педагогическата критика и на схематизма героите трябва да се „идеализират", да се освобождават от всичко, което би могло да „снизи" възпитателното им въздействие. В своите изисквания привържениците на това схващане стигат дотам, че говорейки уж от името на читателя, сами обиждат и клеветят читателя, считат го за малолетен, мислят, че той е дотолкова неориентиран по въпросите на литературата и етиката, та не ще разбере на кое в делата и помислите на даден герой може да се подражава и кое трябва да се осъди.

От гледище на нашата естетика картините на живота не бива да се смекчават там, дето те са сурови и дори безпощадни. Положителният герой не трябва да се лишава от негови присъщи и естествени качества и слабости — каквито и да са те. Ония, които изискват от писателя да лиши положителния си герой от известни отрицателни страни, за да станел той уж по-действен и с по-голяма възпитателна сила, очевидно не разбират, че *писателят възпитава не само с хубавите и достойни за подражание качества и прояви на героя си, но с всички негови постъпки, включително слабостите и грешките му*, стига авторът да е произнесъл своята присъда над тях. Да не се разбира това значи да се отрече каквото и да било възпитателно въздействие на много и много класически образи в литературата, като Шолоховия Нагулнов например. А в статията си „За някои недостатъци на „Тютюн" (второто издание на романа)" авторът, като не вижда, че Лила оказва *положително въздействие* върху читателя *и с отрицателните си качества и постъпки* (защото те са осъдени от автора), твърди, че „притегателната и възпитателна сила на образа е намалена". Очевидно Ем. Манов се е подвел по опростенческото и непълно разбиране на етическата функция на литературата, изразено тъкмо по онова време от някои съветски педагози и по-късно отхвърлено като несъстоятелно от критиката. Взрем ли се в литературните традиции, които имаме, ще видим колко неправилни, едностранчиви и погрешни са тълкуванията на Ем. Манов върху образа на Лила и в какъв явен разрез са те със законите на изкуството. Ще се уверим, че зад „грижата" да се засили възпитателната функция на литературата се крие един явен опит за реставрация на схематизма. Не е излишно в това отношение да се припомнят следните думи на К. Симонов, казани в отзвук на опростителски тълкувания на положителния герой:

„На нас е особено нетърпимо при това, когато подобни изопачения на традициите на правдивото изобразяване на живота в нашата литература се прикриват с лицемерна грижа за нейната възпитателна сила — да не би уж някак си показването на все още непреодолените трудности, на неунищожените преживелици от миналото, на неотстранените още противоречия да попречи на правилното възпитание на масите, да не би да изцапа с петънца дрехите на положителните герои!

Но хората у нас не са деца, а литературата не е гувернантка, на която е предписано да води питомците си само по посипаните с пясък пътечки. Съветският метод на възпитание не е метод за бавене, а метод за закаляване. Най-добрите книги на съветската литература са разказ за истинските хора, за това, как се калява стоманата. А закаляването на стоманата е мъжествен занаят на мъжествени хора, а не птиче чуруликане на гувернантки. И трябва

ясно да кажем, че всяко лакиране, заобикаляне на сложностите, прилепване на идеални ангелски крила на героите изопачават литературата и се намират в рязко противоречие с интересите на читателите, с интересите на съветските хора, с интересите на нашия съветски строй, който е пряко заинтересован литературата да изобразява с безкомпромисна правдивост живота в неговото революционно развитие и не да бави, а да закалява хората“ (Из съдоклада му на Втория конгрес на Съюза на съветските писатели).

Безкрайно мил, безкрайно скъп, безкрайно привлекателен е образът на забележителния комунист, възпитател и човек Антон Семьонович от „Педагогическа поема“. Известно е, че литературоведите единодушно признават този образ за положителен, макар че Антон Семьонович върши множество грешки и пропуски, влиза в конфликт със закона и в някои случаи дори с органи на съветската власт. Защото той е преди всичко човек, който носи наред с хубавото и някои от човешките слабости и недостатъци. На едно място Макаренко сам пише:

„Ние бяхме най-обикновени хора и имахме множество най-разнообразни недостатъци. Па и работата си, собствено казано, ние не познавахме: нашият работен ден беше пълен с грешки, неуверени движения, забъркани мисли“ (Педагогическа поема, изд. БКП, 1947, стр. 74).

Макаренко е чужд на всякакъв вид скромничене. И не скромност, а истина има в току-що приведените негови думи. В процеса на развитието, по пътя към съвършенството и израстването има много и много трудности, несполуки, кризисни моменти. Човек с болка се разделя с това, което довчера е бил. А комунистът е човек, той не е одушевен сбор от уставни положения.

Като разглежда — видяхме вече как — образа на Лила, Ем. Манов смята, че този образ, така както е даден в книгата, не отговаря на авторския замисъл да се покаже „един *типичен* и заедно с това *възвишен* образ на комунист-представител на най-напредничавата класа, носител на най-благородните идеи и висшата нравственост на времето“.

Според мен този извод е неверен, преднамерен, изведен из неубедителен и едностранчив разбор, без съобразяване с всички литературни факти, със замълчаване на ония от тях, които говорят против основното утвърждение на рецензента.

В едно свое интервю, публикувано във в. „Вечерни новини“, Д. Димов беше заявил, че при работата си над второто издание на романа „Тютюн“ се е ръководил главно от желанието да създаде един основен женски образ из работническата среда, който да изпъкне като контрапункт на Ирина. Осъществил ли е писателят този свой замисъл? Мисля, че той го е осъществил.

Лила и Ирина са коренно противоположни типове. Една цел са си поставили и двете: да се измъкнат от сиромашията, да устроят живота си по-добре. (Ако има нещо друго общо между тях, това са известни черти на тяхната женственост, т. е. тази им прилика е на биологична основа — нещо, което никой реализъм не би оспорил или пренебрегнал.) Всичко останало у тях е коренно противоположно — от кръстосаните пътища, по които тръгват, за да осъществят своята цел, до характерите и авторовото отношение към тях.

Ирина придобива чертите на отрицателен герой, става представител на света на „Никотиана“, защото егоизмът и стремежът към собствено благополучие наред с любовта й са единственото, което я ръководи през всичкото време на нейното развитие. Лила е образ положителен, представител на най-

прогресивната част на обществото. Тя се бори не за своето благополучие, а за радостта и щастието на народа си.

Ирина — здрава и жизнерадостна, непокварена и изпълнена с творчески сили и делови способности девойка от народа — се заплита в мрежите на вълчия свят, става срамна играчка в ръцете на Борис Морев, разменна монета в неговите сделки с немците, опустошава се душевно и загива в края на краищата, бива смазана от хода на събитията.

Лила изминава точно противоположен път на развитие. Всяка нейна по-широка крачка я издига все по-високо, отърсва я от слабостите, освобождава я от сектантството. Постепенно, но логично се очертават най-добрите черти на характера ѝ.

Ирина върви по низходяща линия. Всичко хубаво, което има у нея, се изражда, опустошава се и я напуска безвъзвратно.

Лила върви напред и нагоре — със сложни криволици и много усилия (израстването е стократно по-трудно от падението!), но върви неспирно по възходящата линия, освобождава се от задръжките на старото и се възражда за нов живот.

Ирина е уредила битието си в несъответствие, в противоречие с развитието на живота и става неминуема жертва на това несъответствие.

Развитието на Лила е в хармония с основните закони на общественото развитие.

На Ирина принадлежи миналото, на Лила — бъдещето. Градущето не носи на Ирина нищо светло и хубаво; за Лила — обратно — в него е утрешният ѝ ден. И затова народната победа е триумф за Лила, защото е естествен завършек на един значителен етап в борбата ѝ за щастие, и е гибел за Ирина, защото пресича възможността ѝ да паразитствува.

Виждаме следователно, че Лила и Ирина са противопоставени майсторски от писателя — не по външните им белези, а по дълбоката вътрешна същност на техните характери. Без да се разпростирам повече по този въпрос, ще отбележа, че с всичко това Лила отговаря на авторовия замисъл да се покаже един силен и драматичен женски образ из средата на работническата класа, който — при всичкото съзнание, че не е основен герой на романа — да бъде художествено убедителен антипод на Ирина.

Органичност на положителния герой

Ако развенчаването на антиреалистичните лакировъчни тенденции бе съвместно дело на писатели и критици, Д. Димов беше този, който подписа присъдата над схематизма. И струва ми се, той стори това дълго време, преди схематизмът да си бе спечелил повече противници, отколкото поддръжници. Тази заслуга на „Тютюн“ е очевидна, тя е сочена вече неведнъж. В статията си „За някои недостатъци на „Тютюн“ (второто издание на романа)“ обаче Ем. Манов намира, че героите на Д. Димов са. . . схематични! Ето какво пише той:

„Напоследък у нас много и основателно се критикува схематизмът в литературния образ. Говори се за това толкова много, че всеки читател би могъл да нарисува напр. карикатурна схема на положителен герой, така както той е даден в произведенията на някои наши писатели. Схематизмът в литературата обаче съвсем не се изчерпва със сухо щрихованата идеализация на образа, нито с вестникарския лозунгов език на героя — все едно положи-

телен или отрицателен. Д. Димов съзнателно е избягнал този вид схематизъм. Но в стремежа си да го избегне, той несъзнателно е попаднал на една друга схема, чиято логическа формула би могла да се даде така: 1. За да бъде убедителен, литературният образ не бива да бъде опростен, еднолинеен, „идеализиран". 2. Положителният образ ще убеждава, ако се „оживи" с някои отрицателни качества. 3. Отрицателният образ ще убеждава, ако се „очовечи" с някои положителни качества. Димов очевидно е последвал съветите на тази схема, като при това е пресилил „дозата" на слабостите у някои положителни герои и на добродетелите — у някои отрицателни. Оттук и отбелязаната вече противоречивост на тези образи."

Срещу тази така наречена „схема" Ем. Манов поставя изискването да се създават идеални герои. В статията е отправено тежко обвинение към нашата критика, задето уж възпрепятствувала създаването на идеални образи. Ако приемем, че това обвинение не е съпроводено от някакви други съображения, трябва да кажем, че тук в същност има едно явно недоразумение. Идеализирането не е слабост. И никой не би се наел да оспорва този факт. Но слабост, недъг, съществен порок е *идеализирането* на действителността, на положителния герой и срещу него нашата критика е воювала и продължава да воюва. Разликата обаче между идеализиране и идилизиране е колосална и ако някой някъде бърка тия понятия (има такива отделни случаи), то е от литературно-критическа неосведоменост или от грубо недоглеждане.

Но работата все пак не е в названията, а в същността на нещата.

Що е идеален герой в литературата?

Ем. Манов не дава отговор на този въпрос. Но прочетем ли внимателно неговата статия, лесно можем да разберем какво съдържание влага той в това понятие.

След като беше изживяно вулгарно-социологическото схващане за критическия реализъм, се установи по безспорен начин, че литературата на критическите реалисти не е лишена от образи на положителни герои. Наред с това обаче самото понятие „положителен герой" се разшири извънредно много. То обхваща вече такива образи като Татяна на Пушкин, руските жени, селяните и Гриша Добросклонов на Некрасов, Катерина на Островски, Елена Стахова и Димитър Инсаров на Тургенев и мн. др. От друга страна, тук влизат Аксиния Астахова и Ана Погудко на Шолохов и пр. Всеки един от тези образи е изразител (в утвърдителен смисъл) на определен естетически идеал на автора. Но положителните герои не са сбор от определени и задължителни качества. Татяна, Катерина, Ана Каренина, Аксиния, декабристките Трубецкая и Волконская, Елена и др. са обаятелни образи на жени, стремящи се да разкъсат веригите на ограниченията, да дадат простор на чувствата и силите си. В този си стремеж те влизат в остър конфликт със средата, в която живеят, защото тя ги потиска и гнети, обгражда ги с дебели стени и ги откъсва от онова, към което те неудържимо се стремят. Някои от тях принасят в жертва живота си в своята борба за щастие.

Това е общото, което ги обединява. Но въпросът не се изчерпва само с общото.

Една част от положителните герои водят своята борба против притесненията самостоятелно, индивидуално, изолирано (Татяна, Катерина, Каренина), други свързват живота си с хора, които не могат да им донесат трайно щастие и по същество също не са свързани с организираната освободителна борба на народа и на неговите най-добри представители (Аксиния). Макар

в някои случаи да изразяват интереси на по-широка група хора, на най-напредничавите среди на своето време, тия положителни герои (Татяна, Катерина, Каренина, Аксиния. . .) се борят в името на *своята* любов, на *своите* чувства, на *своето* щастие. Те изразяват безспорно идеала на писателя, но *не го изчерпват* пряко и в неговата цялост, а разкриват само различни страни от него — едни направо, други косвено. (Това, разбира се, не отнема тяхната сила и обаятелност, не накърнява тяхното въздействие върху читателя и е неправилно да се възприема предложението да ги наричаме „относително положителни герои").

Друга част от положителните герои са свързани с организираната освободителна борба на своето време и участвуват в тази борба като редови бойци на страната на народа (Трубецкая, Волконская, Гриша Добросклонов, Елена, Инсаров, Рахметов, Павел Власов, Ниловна, Ана Погудко, Бунчук, Чапаев, Павел Корчагин и мн. др.). Борбата за тяхното лично щастие е неотделима от борбата за народното освобождение. Тия герои са главни изразители на *обществените идеали* на своите автори. Чрез тях писателите изразяват и представата си за по-съвършено обществено устройство.

Като се има пред вид, че понятието „положителен герой" е все още социологическо, а не естетическо понятие (за определящ критерий служи само отговорът на въпроса, *каква е същността на героя*, без да се придиря *как* е осъществен той), може да се каже, че от тази гледна точка съществува един синтетичен образ на положителен герой, въплътил в себе си най-добрите и най-високите човешки качества и стремежи. Той е неразривно свързан с организираната борба на напредничавите сили против старото и отживяващото и е обикновен редник в тази борба, а не някаква „изключителна" личност. Този герой е изразител не на някоя отделна страна от идеала на писателя за прекрасното, а на *целия* му идеал и на първо място — на представата му за обществената уредба. В този смисъл някои приемат такъв положителен герой за идеален.

Когато се говори за идеален герой обаче, в никакъв случай не бива да се изхожда само от етимологията на думата. Идеалният герой е положителен герой. Това значи, че той е образ силен, голям, целеустремен, обобщаващ в себе си най-светлите представи на писателя за човека; герой, воюващ в името на висок обществен идеал. Това е герой, концентриращ в себе си най-добрите черти на най-прогресивната част на обществото, изразяващ облика на най-напредничавата класа. Такъв герой е пример и образец за подражание. Литературата, както знаем, не е просто огледало, а — увеличително стъкло. И идеалният герой е своеобразно обобщен положителен образ: със силно заостряне на известни черти, с ярко романтично осветяване на някои моменти от живота му. Ала наред с това той е човек и е реален, обикновен в своята цялост; той живее, бори се, страда, радва се, скърби, обича, мрази, ревнува и пр.; в живота му има дни на полети и на крушения; като всеки положителен герой той извървява път на развитие и израстване, който преминава през много задръжки и преодолявания. „Идеалният герой може да бъде дори най-противоречивият и най-сложният от всички противоречиви и сложни хора. Той може да има също така и свои слабости, но той е силен с това, че в негово лице виждаме човека с главна буква; силата на идеалния герой е сила на цяло поколение или народ" (Самед Бургун).

Такова е едното от разбиранията за идеалния герой в литературата. Ако приемем това разбиране за правилно, нямаме основание да считаме,

че цялата втора група положителни герои, за която говорихме (Трубецкая, Волконская, Гриша Добросклонов, Елена, Инсаров, Рахметов, Павел Власов, Ниловна, Ана Погудко, Бунчук, Чапаев, Давидов, Корчагин и мн. др.), са някъде извън тази категория. Нямаме основания по-нататък да считаме, че Павел Морев, Блаже, Шишко, Симеон и Лила стоят някъде извън тази категория.

Но Ем. Манов не приема това. Той застава на другото становище за идеалния герой. Какво е то?

И в нашия печат се явиха статии, в които някои автори застъпиха опростенчески схващания по въпроса за идеалния герой, като свеждат всичко до изискването положителният герой да се изобразява без недостатъци и човешки слабости в характера, постъпките и поведението му, а отрицателният — едва ли не само като урод. Към тия автори се е присъединил със статията си и Ем. Манов, макар че със собствената си художествена практика да е доказал обратното. Той правилно изисква от писателите, ако истината е красива, да бъде показана в литературата още по-красива, за да възпламени тя сърцата на хората за борба за нейното тържество; ако тя е грозна, да бъде представена в сгъстени краски, за да я възненавидят хората и се заловят да променят живота си. Но може ли този *закон* на художествената типизация да се превръща в *канон*? И отде накъде следва от него, че положителният герой трябва да се рисува с ореол на главата, а отрицателният — като бостанско плашило?

Ем. Манов излиза от изказването на Горки за третата действителност, но неправилно тълкува Горкиевите мисли, като едва ли не се старае да ни убеди, че уж с тях великият писател искал да каже: „Рисувайте положителните герои без никакви лоши качества и отрицателните — само с лошото у тях." В същност с изказването си за третата действителност Горки подкрепя известния закон на реалистичното изкуство, който изисква животът да се показва не такъв, какъвто е, а такъв, какъвто трябва да бъде, сиреч писателят да не бъде натуралист, а да се издига над действителността. И ако се взрем по-внимателно в тия изказвания на Горки, ще видим, че те говорят точно против съжденията на Ем. Манов. Не току-така на едно място у Горки четем следните интересни мисли: „Бях прочел вече много разкази за селяните и виждах колко рязко се различава книжният селянин от жизия. . . Селянинът в книжките е или лош, или добър, но винаги е цял тук, в книгата; а пък жизите селяни нито са добри, нито са лоши, те са чудно интересни". А във втората книга от автобиографическата си трилогия, отдето е и горният цитат, Горки се пита за един от познатите си: „Добър ли е Осип?" И отговаря: „Не. Лош ли е? Също не. Той е умен, ето кое ми е ясно. . ."

Всичко в живота се изменя, всичко се развива. Жизнените конфликти никога не ще изчезнат, те ще съпътствуват всяка борба, всяко развитие. Винаги в живота нещо умира и нещо се ражда, нещо остарява, влиза в остър конфликт с новото и води с него яростна борба за съществуване. Реалистичната литература изисква от художника да се показва правдиво животът в неговото непрестанно революционно изменение. Произведения, в които героите не растат или не претърпяват никакво изменение, не задоволяват. Положителният герой в литературата трябва да се представя също така не като съвкупност от вродени или придобити веднъж завинаги качества. Той трябва да бъде показан в неговото развитие и израстване — тъй, както е постъпил Д. Димов с образа на Лила. А развитието на положителния герой не се представя

само с придобиването на нови черти. Това е едната страна на процеса. Развитието е свързано и с отмирането на нещо старо, с освобождаването от известни остарели качества. А щом като положителният герой трябва да се освободи от тях в процеса на своето израстване, това значи, че той все пак ги е притежавал. Може понякога и за кратко време, но те са били у него. И друго: освобождаването от старото става не изведнъж и не безболезнено, а с борба, с усилия, с напрежение, с колебания, с болка. Израз на тази борба, усилия, напрежение, колебания, болка и пр. са сериозните идейни и психологически конфликти, които често имат не само антагонистичен характер, но могат — в зависимост от обстоятелствата — да доведат героя и до временни несполуки, дори до трагичен финал. Така че хвърляйки взор далече напред, в грядущето, писателят не трябва в никой случай да идилизира героите, да ги представя еднолинейно, еднотонно, еднотипно, ако иска да бъде верен на живота и на правдата.

Само схематиците могат да определят какъв може и какъв не може да бъде положителният герой, какво му е позволено да прави и какво не. Но такива хора изпадат в смешно положение. Както сполучливо отбелязва Борис Рюриков в статията си „Эстетический идеал и вопрос о положительном герое" (Литературная газета, бр. 131, 2. XI. 1954 г.), някои все още смятат, че положителният герой не можел да бъде неверен в любовта; други пък заявяват, че той не бивало да знае лошо техниката; а трети пък счита, че не е подобавало на такъв герой да бъде слабо подготвен политически. (У нас има също хора, които твърдят, че положителният герой не можело да проявява ревност в любовта, и щом видят, че Лила на Д. Димов например прояви такава ревност, бързат да нарекат героинята еснафка.) Невъобразимо дълъг списък би се съставил от постъпки, черти и пр., които „може" или „не може" да обладава положителният герой — според схематиците. Но писателят, както подчертава и Рюриков в споменатата статия, създава своите образи не по списъците и рецептите, а от живота. Затова е реален Чапаев — умният, волеви, талантлив командир, пък макар малко трудно да се справя с някои въпроси на политиката. Реален е и Батманов, роденият организатор и ръководител, макар да е невнимателен към близкия си човек. Бихме прибавили: реален е и шлосерът Щокман на Шолохов, макар външният му образ да не е никак привлекателен, да отблъсква дори. Реален и обаятелен е и Левинсон на Фадеев, макар физическият му вид да не е никак юначен. А да не говорим за множество от героите на детските писатели класици (Андерсен, братя Грим и др.), за Малкия Мук, за гърбавите джуджета, за грозното пате и т. н. — образи силни и надарени с притегателно обаяние, въпреки че външно са представени като уродливи дори.

В едно свое писмо М. Горки пише:

„Хората са пъстри, няма само черни изцяло и няма изцяло бели. Хубавото и лошото в тях е размесено — това трябва да се знае и помни."

И тъкмо като се знае и помни това, се вижда колко неоснователни са схемите и изискванията да се рисуват героите само в положителна или само в отрицателна светлина — като икони или като дяволи.

Ем. Манов смята за една от проявите на „схематизма" на Д. Димов факта, че писателят се е ръководил от схващането, че „за да бъде убедителен, литературният образ не бива да бъде опростен, еднолинеен, „идеализиран". Но какво лошо има в това убеждение? Схващане на схематизма ли е то? За да бъде убедителен, литературният образ наистина в никакъв случай не бива

да бъде опростен, еднолинеен, „идеализиран“ (=идилизиран). Напротив, той трябва да бъде сложен, богат, многолинеен и идеализиран (без кавички!). Мисля, след всичко казано дотук, че ако писателят придаде на положителния си герой известни отрицателни качества, а на отрицателния — положителни, той не ще извърши никакво прегрешение спрямо законите на реалистичното изкуство, стига това да е необходимо и оправдано, да се изисква от художествената задача. Собствено, може би е по-точно да се каже не че писателят придава на героя си едни или други качества и слабости, а че героят естествено си ги обладава и авторът, като го изобразява правдиво, не може нито да му ги отнеме, нито да му ги прибави, без да се наруши усещането на читателя за *органичност* на образа. Случайното невнимателно и неоправдано окичване на героите с каквито и да било качества дава обратен ефект. Необходимо е винаги зад всяка слабост на положителния герой да виждаме причината, зад всяка негова погрешна постъпка — подбудата. А тези причини и подбуди не могат да не бъдат обусловени от високата цел, към която се стреми този герой. Без такова мотивиране всяко показване на каквито и да са качества у героя ще бъде произволно и самоцелно. И когато говорим за пълнозвучно и правдиво обрисуване на литературния образ, винаги трябва да имаме пред вид това твърде важно обстоятелство, без което не може да се създаде художествен тип.

Съществена беда и непоправим порок би било за романа „Тютюн“, ако Д. Димов наистина прикачваше с нужда и без нужда отрицателни качества на положителните си герои и положителни качества — на отрицателните. Тогава и упреците на Ем. Манов биха имали своето оправдание. Но такова безразборно прикачване на качества и слабости в романа „Тютюн“ няма. Лила не е „оживена“ с отрицателни черти — тя е жива, защото те са ѝ присъщи, необходими, оправдани и подчинени на авторския замисъл.

Успехът на положителния герой сред читателите ще се реши не от обстоятелството има ли или няма у героя слабости и недостатъци, а от цялостното възприемане на образа. Не може да се вземе един образ от литературата — да речем образът на Ленин от „Хлеб“ на Ал. Толстой — и да се утвърждава: ето, такъв и само такъв трябва да бъде положителният герой. Не може да се вземе един отрицателен образ от литературата — да предположим Юдушка Головльов на Шчедрин — и да се утвърждава: ето, такъв и само такъв трябва да бъде отрицателният герой. А със статията на Ем. Манов се е получило нещо подобно. Вземайки *една* от възможностите на художествената типизация, авторът я превръща в *единствена*. И затова неговата критика носи абстрактен характер и — волно или неволно — се присъединява към неизживените претенции на схематизма.

Тук не бива също така да се забравя, че схематизмът, който по начало е твърд и непоклатим в нормите и каноните си, има много и много форми на проявление, а в последно време и видимо еволюира. Както се установи на разгърналите се дискусии в СССР и у нас, мимикрията на схематизма е извънредно сложна. Обикновено зад така наречената загриженост за възпитателното въздействие на положителния герой се крие старата, изобличена, но недоунищожена „теорийка“ за безконфликтността, за лакирането и изопачаването на действителността. Привържениците на тази „теория“ се залавят за второстепенни черти у положителния герой, като не виждат главното, решаващото, онова, което съставлява *основата* в характера и поведението на героя. А Д. Димов е успял убедително и силно да разкрие тъкмо

главното в характера на Лила: нейната преданост към делото на работническата класа, нейната безукорна честност и чистота, нейното високо нравствено съвършенство, превъзходството на нейния идеал и на целия смисъл и съдържание на живота ѝ — от обществените до най-интимните ѝ прояви.

А щом това е главното, основното и решаващото, щом то е *същината* в характера на героинята, то и място за съмнение не остава, че отрицателното (чертите на старото) ще бъде преодоляно с развитието на героинята. Главното и решаващото поражда увереност у читателя, че героинята — в трудния и мъчителен път на своето израстване като комунист и човек — ще съумее да се освободи от всичко старо и отрицателно, да се закали в изпитанията и най-добрите качества на характера ѝ ще намерят пълно и свободно проявление.

Така и става.

След обрата в партийната криза (да се върнем отново към романа!), след речите на Георги Димитров за Димитър Благоев и след пленума на ЦК, който излиза с резолюция за единен фронт, Лила разбира грешките си, преживява тежко мисълта, че фактически е вършила пакост на партията, и намира сили да се преустрои. И характерно е, че този решителен момент от своето развитие Лила преживява като истински комунист. Тя разбира, че на практика е работила против единството на партията, и решава, осъзнала грешката си, да я изкупи в бъдеще, да се върне отново при работниците, да продължи да се бори неспирно „с нокти и зъби за правата и хляба им“ (стр. 409).

„Червените лъчи на слънцето, които проникнаха в стаичката — пише Д. Димов — станаха оранжеви, после бели. Утрото заливаше потоци от злато и синевина. Славеят от върбите край реката бе престанал да пее, но вместо него на двора жизнерадостно чуруликаха врабци. Лила усети внезапно просветление. Угризенията ѝ останаха, но тъгата и болката намаляха. От пепелта на миналото в душата ѝ се раждаше ново и светло решение. Нейното място сега бе на улицата, при стачкуващите работници, под ударите на стражарските палки, бичове и приклади!“ (стр. 409).

Това е вече новата Лила, освободена от сектантството и възродена за нов живот. Авторът сега ни я е показал слабо в действие и в този смисъл забележката на Ем. Манов е съвсем основателна. Необяснимо защо Д. Димов гледа да се „освободи“ от Лила за един продължителен период от времетраенето на действието, та я праща извън границите на родината за толкова дълго. И с това той е пропуснал възможността да обрисува по-пълно и по-всестранно образа на героинята си след нейното прераждане. Но той, изглежда, се интересува от героите си главно в моменти на кризи, остри стълкновения и душевни катаклизми.

Когато се говори за прераждане у Лила, нещата не бива в никой случай да се вземат в техния абсолютен смисъл. Преломът у Лила съвсем не слага край на *всичко* онова, което е била героинята като човек и общественик, и не означава, че се е появило някакво *съвършено* ново същество, носещо само същото име. Лила е човек, жив образ. Тя не може изведнъж да престане да бъде онова, което е била. Напротив, изоставяйки много неща, свързали я с миналото, тя все пак с някои черти продължава да бъде такава, каквато я познаваме.

В този смисъл е интересно да се проследят любовните отношения на Лила с Павел. Те до голяма степен допринасят за изясняването на нейния характер.

Когато говорим за чувствата на Лила, трябва винаги да имаме пред вид, че тя обича Павел „с порива на интелигентно момиче от потиснатия свят на

работниците“ (стр. 42). Този порив е силен и страстен, но е чист и овладян. Различава се съществено от любовните импулси на Ирина. По сила любовта на Лила не отстъпва на Иринината. Но като силен и твърд характер Лила умее да подавя интимните си влечения, когато те могат да попречат на партийното дело. Затова тя пропъжда мисълта за тихо семейно щастие, обхванало я при идването на Павел след неговото изключване от партията, и се разделя решително с любимия си, но не леко, не безболезнено, а с мъка, с болка, с наранено сърце (стр. 224).

Верен на жизнената правда, Д. Димов не бяга от сблъсъците, не се задоволява с щрихиране в общ план на конфликта, произхождащ от стълкновението на двата свята. Писателят дири драмата навсякъде. В отношенията между Лила и Павел авторът е видял един интересен и драматичен конфликт, който дава допълнителна възможност за по-пълно и правдиво очертаване на характерите.

Любовта по начало е драматична. Тя е като буре с барут, около което постоянно вървят запалени главни. Особено много и особено остри са конфликтите в силната и гореща любов на хора, разделяни от известни идейни различия. Тук взаимни компромиси и отстъпки няма. В края на краищата единият ще надвие, но докато стане това, много горчиви минути и часове ще преживеят и двамата. Тези горчиви минути и часове няма защо да бъдат потуляни: „На любовта и мъките са сладки“, казва един наш писател от миналото.

В първата част на романа Лила и Павел стоят на противоположни и несъвместими партийни позиции. Те трудно биха намерили общност и за интимните си чувства. Те не намират такава общност. Разногласията им за партийния курс издигат стена пред любовта им. Изключването на Павел задълбочава конфликта. И Паваел, и Лила разбират колко е широка пропастта, която ги дели (стр. 223).

Други са отношенията на двамата във втората част на романа. Любовта, която ги съединява, е проникнала в душите им още по-дълбоко. Сега тя се намира в пълна хармония с онова, за което се борят и двамата (стр. 630). Но това не значи пълно благополучие и безконфликтност! В истинската любов конфликтите изобщо нямат предел. Няма момент, след който да настъпи пълно благополучие и абсолютна взаимност, пълна липса на сблъсъци и конфликти. И в любовта щастието не е в никой случай равнозначно с еснафската безметежност. Хората се обичат, вярват си, съмняват се, тревожат се, радват се, ревнуват се, тръпнат, подозират се, разделят се временно или завинаги. . . Такъв е животът, такава е правдата. Само схематичният кодекс от догми може да дамгосва такова едно все още живо и естествено чувство като ревността. Само схематиците могат да тръбят, че ревността не е типична, че тя е създадена от еснафите и принадлежи на еснафите. Историята на човешките отношения и на литературата ни дават неизчислим брой примери, които показват, че ревността се е появила дълго преди появата на еснафството. Никаква гаранция нямаме, че тя ще изчезне в близко време.

След 12-годишна раздяла с Павел Лила научава, че той е бил при Ирина. Трябва наистина тя да не го обича никак, та да остане равнодушна при това съобщение. Трябва тя — като образ — наистина да е изградена в духа на схематизма, за да не трепне в нея в този момент безпокойството, тревогата, ревността. . . . Какво неестествено има в случая? Какво еснафско има в това, че тя ревнува?

Неспокойна е любовта на Лила и Павел и след народната победа. Наивно би било да се мисли, че оттук нататък трябва да настъпи край на всичко, което

ги е отделяло, което е поглъщало усилията и мислите им и не им е оставяло време за любов.

Кое е обаче основното, главното, съществено в цялото това многообразие от чувства, преживявания, тревоги, съмнения и пр.? То е изразено в следните думи на Павел, казани към края на романа: „*Ние се обичаме, защото никога не се лъжем.*“

Чистотата и непресторената откровеност са основна черта в отношенията на Лила и Павел. Те никога не се лъжат един друг — за разлика от Ирина и Борис, Зара и татко Пиер и пр. Това е една от най-съществените черти на новото в техните отношения. Тя ги издига в очите на читателя. Тя ни кара да чувствуваме превъзходството на любовта на Лила и Павел пред бързо настъпилия фалш и лицемерие в отношенията на Ирина и Борис.

Любовните чувства на Лила не се отличават с никаква изключителност. Те не минават границите на онова, което можем да срещнем всеки ден в живота. Но погрешно би било, ако от този факт направим извод, че любовта на Лила е снижена до обикновеното, най-често срещаното и нетипичното. Обратно, именно защото е близка до живота, именно защото е такава, каквато я знаем и можем да я проверим, любовта на Лила убеждава, отделя се рязко от схемата. На пръв поглед в нея няма нищо възвишено, нищо прекрасно. Схематиците с лека ръка ще я нарекат безинтересна, банална, скучна, тъй както някои побързаха да я определят като еснафска. За възвишена и прекрасна биха я признали, ако авторът беше съкратил в третото издание поне срещите на Лила с Павел или ако Лила не се съмняваше, не се тревожеше, не се безпокоеше и не проявяваше такова нетипично и еснафско чувство като ревността. . .

Създаването на такъв горе-долу герой искаха някои от Д. Димов. Тогава този герой би приличал наистина на онзи свой далечен, но жив прадядо, когото осмя още Белински с думите: „Щом като е герой на романа, то вече и от само себе си е красив, и на китара свири чудесно, и пее отлично, и стихове съчинява. . . и сила има необикновена. . .“

Обективност, обективизъм и реализъм

Преди излизането на редакционната статия на в. „Работническо дело“ нашата критика почти единодушно обвиняваше Д. Димов в обективизъм и смяташе, че това е един от най-съществените недъзи на романа „Тютюн“. Редакционната статия на в. „Работническо дело“, като посочи, че методът на писателя в романа „Тютюн“ не е натуралистическият обективизъм, а социалистическият реализъм, отбеляза, че в описанията на автора на места се чувствува известен обективизъм. В статията си „За някои недостатъци на „Тютюн“ (второ издание на романа)“ Ем. Манов твърди, че в новото издание на книгата Д. Димов не само не е преодолял увлеченията си по обективизма, но, напротив, задълбочил е тази си слабост. Ем. Манов вече определено смята, че авторът на „Тютюн“ се е поставил *над* действителността и гледа на нея „от висотата“ на своята надобществена позиция с едно леко философско пренебрежение“ и че без да познавал живота, поставял някои от героите си под лещата на огромен микроскоп, за да ги наблюдава „със студеното око на безстрастен зрител“.

Как обосновава това си обвинение Ем. Манов? Ето какво пише той:

„Този обективизъм се чувствува силно и в някои описания — напр. в описанието на работническия квартал (стр. 46, 47), на „озлобения беден квартал“

(стр. 315) и др. Той личи ясно и в картината на студентския празник, където празнуващите народни студенти и мамините синчета от различните фашистки корпорации са поставени едва ли не на една дъска. . .“

В тези твърдения отново прозира преднамерeността.

В романа „Тютюн“ Д. Димов е изразил ясно, определено и недвусмислено отношението си към двата противостоящи лагера. Но това е направено не чрез един-два епитета или чрез брутална намеса в живота на героите. То се носи в самата *същност на образите* и в *разрешението на конфликта.* И тук се крие една от особеностите на Димитърдимовото белетристично майсторство: без упътващи авторски ремарки, без етикети и титулувания да ни накара веднага да доловим кое е положителното и кое е отрицателното. Подобно на М. Шолохов например Д. Димов не шилеризира, а шекспиризира почти навсякъде. Той поставя положителните си герои в стълкновение със силен враг — нека видят потомците какъв силен, ловък и опасен противник е имала работническата класа и как тя успя да го победи, защото е по-силна, по-чилична и по-умна от него. А самата авторова позиция в отделните описания на работническия свят е изразена неведнъж ясно и недвусмислено. Няма описание на работнически квартали, в което да не се долавят съчувствието, протестът и изобличението на автора. Нейде Д. Димов си служи с ирония — тънка, но жлъчна.

Ем. Манов уличава Д. Димов в обективизъм в описанието на работническия квартал на стр. 46 и 47. На тези страници няма никакво описание. Очевидно става дума за следните две страници: (48—49). Да видим какво страшно има в тия картини. Тук е представен Борис, който, след като изминава чаршията, навлиза в работническия квартал. А ето самото описание:

„Той отмина чаршията и зави към реката по тесните и миризливи улички на най-бедната част на града. Тук нямаше почти никаква зеленина. Жалките едноетажни къщици, измазани с вар, се притискаха една към друга, сякаш се срамуваха от изгледа си. В тесните дворове, през които течеха миризливи помийни вади, се мяркаха, потънали в грижи, жени, готови да се карат истерично за най-дребното нещо. Никой не бе учил тия работнически жени на приветливи обноски и безкрайните тревоги на нищетата разкъсваха нервите им. По улицата играеха деца. Най-малките се търкаляха в праха само по ризки и при всяко обръщане показваха голите си мършави задничета. По-големите, чиято възраст беше още недостатъчна, за да бъдат изсмукани в тютюневите складове, играеха на ашици и се караха ожесточено помежду си. Никой не беше показал на тия деца красотата на човешкото достойнство и озлоблението нахлуваше в душите им още от най-крехка възраст.

Най-сетне Борис излезе от тоя грозен квартал и стигна до складовете. Това бяха големи, многоетажни постройки, които струваха милиони. В плоските им фасади, в малките им квадратни прозорчета, в модерния им стил имаше нещо студено и бездушно като света, който ги бе построил. Складът на „Никотиана“ приличаше отдалеч на допотопно чудовище и сякаш искаше да смаже с големината си съседните складове на другите фирми.“

Очевидно почива на някакво недоразумение утвърждението, че тук, в това описание, авторът се издигал над действителността и я рисувал със студеното око на безстрастен зрител!

Пределно ясно е изразена авторската позиция и в другото място (стр. 315), което Ем. Манов привежда като типичен случай на обективизъм. Ето същината на описанието:

„Имаше нещо пронизващо и тъжно в тая бедност под толкова синьо небе, в тия нерадостни квартали с полуселско и работническо население, което се

изхранваше главно от надници в складовете. Но сега тия складове бяха почти затворени и нищетата на безработицата го притискаше жестоко."

Тук (и по-нататък) описанието се доближава така много до реалността, че е просто крайно несправедливо да се говори за какъвто и да било обективизъм. А да не припомняме много подобни места в романа, като неповторимото по своята внушителност описание в началото на XV глава (стр. 353).

Ем. Манов открива прояви на обективизъм и в „ироничното, уравняващо отношение на автора към студентите от всички идейни направления" в описанията на студентските веселия. Трябва също така определено да кажем, че тук рецензентът явно не е разбрал иронията на писателя. Взето откъснато от текста и разгледано абстрактно, това пасажче наистина е пригодно за най-произволни твърдения. Но ако се прочете цялата V глава на романа, ще се види, че цитираният от Ем. Манов пасаж говори точно обратното на това, което се утвърждава в статията „За някои слабости на „Тютюн". . ." Тези примери, които привежда Ем. Манов в подкрепа на твърдението си за „обективизма" на Д. Димов, показват само колко неправилно се разбира у нас понякога социалистическо-реалистическият метод и колко прибързано и лекомислено се изграждат обвиненията в обективизъм.

Само така можем да си обясним факта, че Ем. Манов не само не харесва, ами направо счита за неуспешен образа на Спасуна. Той смята, че образът на тази героична жена и любяща майка бил осакатен в ущърб на жизнената правда. Защо? Ето защо: „Тя (Спасуна) е работничка-комунистка, жена на загинал комунист, но членуването ѝ в партията не я е отучило да ругае с един език, характерен за най-тъмните и изостанали жени на потиснатите класи."

Тук в същност Ем. Манов не казва нищо ново — той просто буквално повтаря погрешното тълкуване на този образ от нашата критика (остро изобличено в редакционната статия на в. „Работнически дело"). В статията на в. „Работнически дело" името на Спасуна беше споменато сред героичните фигури на преданите народни синове и дъщери. Изрично беше отбелязано, че образът на Спасуна е успех за Д. Димов; че това е образ на жена-героиня. Така възприеха този образ и повечето от читателите. Във второто издание Спасуна не е променена. Новите критики правят опит да върнат оценката на този образ от времето преди излизането на редакционната статия на в. „Работническо дело". Волно или неволно се цели да се докаже, че „Тютюн" в същност бил изкуствено прехвален, не били изтъкнати сериозните му слабости и пр. Това не може да се разглежда другояче освен като израз на реставраторските аспирации на схематизма.

Внушава се например упорито от някои, че Д. Димов стоял далече встрани от националните традиции на литературата ни. Израз на това твърдение е опитът да се дискредитира Спасуна — нали тя тъй много прилича на Кабанката на Антон Страшимиров, само че вече в новата обстановка. Не липсват и опити да се мине *изцяло* в графата „вреди и загуби" за литературата ни или във всеки случай изцяло като пасив за Д. Димов езикът на писателя, който наистина е уязвим в някои отношения, но като цяло — това е богатият, мощен и пълнозвучен български език, чудно гъвкав, пластичен и изобразителен.

Ако прегледаме с лупа романа „Тютюн", като тежка улика в обективизъм бихме могли да посочим само следното място в него:

„В следващия миг (научила за блокадата, б. м.—Л. Г.) Варвара тичаше към вратата. Тя излезе от къщата и хукна в снежната нощ като *див, преследван звяр*" (стр. 193, к. м.).

Някои веднага биха решили, че тук наистина най-сетне авторът е изпаднал в най-груб обективизъм: как може, виждате ли, да се сравнява комунистката Варвара с див звяр, когато, известно е, диви зверове са враговете; врага ние можем да сравняваме с див звяр, но сравнението на Д. Димов е . . . неправдоподобно, фалшиво, унизително. . .

Реалистичната литература ни дава обаче безброй примери, когато художникът в някои случаи сравнява предметите и явленията *само по един единствен техен признак*, абстрахирайки се от всичко друго. Нека си спомним един твърде характерен подобен пример. След като въвежда болшевика Щокман в романа „Тихия Дон", М. Шолохов отбелязва за него:

„Цяла седмица не показа носа си от къщи, живееше като лалугер в дупката си" (Тихият Дон, прев. Г. Жечев, изд. Т. Ф. Чипев, 1947, кн. I, стр. 156, к. м.—Л. Г.).

Ето, оказало се е възможно две несъвместими неща да се свържат по един единствен признак: известна временна затвореност. Приведеният случай с Варвара е точно от подобен характер. И у М. Шолохов, и у Д. Димов реалистичността на сравненията не се е накърнила, защото авторите са се съобразявали с оня закон на художествената стилистика, който някои очевидно не знаят или пък просто забравят: уподобяване по единствен белег.

Как да разбираме тогава онова половин изречение в статията на в. „Работническо дело", в което се отбелязва, че „. . . в описанията на автора на места се чувствува известен обективизъм"?

Според мен тези места в романа се броят на пръстите на едната ръка и са главно в описанията на буржоазния свят и най-вече на Ирина, а не на работниците. Те бяха характерни и особено зрими в първото издание на „Тютюн". При наличието на един единствен централен женски образ в романа (Ирина) наистина се поставяше — макар и не като решаващ — въпросът за някои страни от авторовата позиция към героинята. Д. Димов рисува Ирина многостранно. Той я взема още от гимназиалния чин като енергична, здрава, непокварена и изпълнена с жажда за живот девойка. Проследявайки нейния път, писателят я задържа за моменти от онова стремглаво падение, на което е способен Борис Морев например. Ирина е отрицателен образ, но не от типа на Юдушка Головльов или дъщерята на градоначалника от Гоголевия „Ревизор". Ирина е умна, способна, практична, съобразителна, енергична — качества, които в никой случай не са привилегия само на една класа или обществена група. Но всичко, което носи в себе си, Ирина безразсъдно тика към поквара и унищожение; тика го бавно, постепенно; в някои случаи, без да съзнава дори. Покрай общото впечатление на отвращение от хищническия свят на „Никотиана", което получаваме от романа, ние не можем да не бъдем обзети и от едно особено чувство на съжаление за похабената младост на Ирина, за протритата ѝ — като дребна монета от употреба — красота, за опорочената ѝ жизненост и сила. Това съчувствие безспорно ще засилва омразата към света на хищниците и егоистите, отровил живота на много хора от народа и изсмукал жадно всичко хубаво от тях, но то ще приема у различните читатели различна форма. И при липсата на ярък положителен женски образ някои биха схванали погрешно известни моменти от живота и поведението на Ирина. Самите тези моменти в първото издание на романа не бяха много ясни. Питаше се: каква е авторовата позиция спрямо различните въпроси, свързани с поведението на жената, с любовта ѝ и пр.? Авторът съчувствува в известни моменти на Ирина — той обича героинята си. (Писателят-реалист обича винаги всич-

ките си герои!). Но кое е *идеал* за него? Към кое ни зове да се стремим? Към отделните хубави качества на Ирина (от първата част на романа), към някои нейни постъпки-изключения, взети изолирано и откъснато от целия образ, или към онова, което го няма в книгата?

Във второто издание Д. Димов е въвел новата си героиня—комунистката Лила. Вече и дума не може да става за неясноти в отношението на автора към поведението и съдбата на жената, към въпросите на любовта, брака, семейството и пр.; вече е пределно ясна авторовата позиция спрямо всичките тия въпроси, етическият цикъл сега е пълен и завършен.

А щом е така, щом авторската позиция е пределно ясна, то за какъв обективизъм може да става дума?

Д. Димов е обрисувал с любов образа на Ирина. Но какво лошо има в това? Нима Лев Толстой не обича (като автор!) всичките герои от „Ана Каренина"? А Сервантес — Дон Кихот? Нима ако Шолохов не обичаше героя си Григорий Мелехов, би го наричал в авторската реч „Гришка"? Нима Алеко (също като автор!) не обича героя си бай Ганю, макар жестоко да се надсмива над него? Или Ал. Толстой няма отношение към Даша, Телегин, Катя и Рошчин от трилогията си „Хождение по мукам", щом като не го изразява никъде направо? Или Еренбург е писал без любов и вдъхновение повестта „Размразяване" („Оттепель")?

Известно е, че всички тези автори са обвинявани — всеки на своето време... в обективизъм, в липса на определено отношение към героите си. Много е лесно за литературния изследвач да определи на чия страна са симпатиите на Иван Вазов в романа „Под игото". Не е никак трудно да се разбере позицията на Страшимиров спрямо Гнойнишки („Хоро"). Но така ли е с „Ана Каренина", „ТихиятДон".„Бай Ганю", „Хождение по мукам", „Размразяване", „Тютюн"...? Тук авторите никъде почти не изразяват *пряко* идеите и симпатиите си. Те просто се скриват зад героите си и се стараят всячески да не издават присъствието си. Те изправят героите си да действуват срещу силен враг, поставят ги смело в сложни и заплетени ситуации, чието разрешение трудно може отнапред да се предугади, и ги „оставят" някак си сами да се оправят, сами да търсят начин за изход: без помощта на преднамерено и изкуствено въведено в повествованието лице (най-често — партиен секретар), чиято единствена „служебна" роля е да оправи всичко, както е при схематизма.

Още Енгелс посочваше, че колкото по-добре са скрити възгледите и симпатиите на автора зад постъпките и мислите на героите, толкова е по-добре за реализма. Партийността и идейността в литературата се търсят не само в прякото отношение на писателя към героите или към поставените за разрешение проблеми, а в дълбоката вътрешна същност на явленията, в общометодологическото и мирогледно утвърждаване или отричане, в *генералното разрешение на конфликта*.

Обективизъм има там, където авторът по еднакъв начин рисува типичното и нетипичното и еднакво равнодушно или разгорещено се отнася към доброто и злото в живота.

Има ли такова нещо в новото издание на романа „Тютюн"?

Мисля, че с въвеждането на Лила в романа покрай другото Д. Димов е решил и въпроса за обективизма. Той е изяснил становището си по цяла редица проблеми и някои места, които в първото издание уличаваха автора в увлечения по обективизъм, сега са придобили ново звучене.

Любовта и омразата, симпатиите и антипатиите, възторгът и презрението на Д. Димов в романа „Тютюн" са лесно доловими. И за второто издание на

романа остава в сила онова, което посочи още статията на в. „Работническо дело“: в романа е ясно и безпощадно изобличена буржоазията и любовно е описана борбата на работническата класа, ръководена от своята партия; такова произведение може да напише само автор, който стои на народни позиции и мрази буржоазния свят.

С новия образ на Лила Д. Димов потвърди верността на тази характеристика.

Той я потвърди и с образа на Естаниславо Браво от пиесата си „Почивка в Арко Ирис“. В този образ отново съзираме обобщени чертите на положителния герой, над чието художествено превъплъщение положи толкова усилия писателят. В пиесата се подчертава също така един вътрешен сблъсък между представителите на революционното движение наред с основния класов двубой. Чувствуват се признаците на зараждащата се атмосфера на подозрителност, в която избуяха по-късно култът към личността и сектантщината. И отново социалните сътресения са преплетени с личните тревоги и интимните влечения на героя. По своите качества Естаниславо Браво твърде много прилича на Павел Морев от периода, когато ръководи работнически стачки в Латинска Америка. Близко до ума е, че такъв революционер-интернационалист ще намери мястото си в редовете на испанските републиканци по време на гражданската война. Създавайки образа на българина капитан Браво, писателят в същност допълва и обогатява биографията на своя положителен герой от романа „Тютюн“.

●

Винаги съм си мислел, че когато след време литературният историк спре поглед на нашето десетилетие, той ще остане изненадан от един странен на пръв поглед факт: как е могло във времето на царствуващите на литературния фронт схематизъм и върла сектантщина да излезе едно произведение, което прекатурва и разбива на пух и прах целия естетически кодекс на схематизма, как е могло да излезе такова произведение и да не бъде унищожено и отречено без остатък? И когато научи, че това произведение наистина е било отречено без остатък от схематиците (един от тях дори предлагаше да се изземе от книжарниците и библиотеките и претопи!), литературният историк ще сметне това може би за напълно естествено. Но той едва ли ще почувствува тъй, както ние сега чувствуваме, огромната сила на другия факт: комунистическата партия заложи целия си авторитет и престиж, за да защити едно произведение, обявявано за антипартийно, приюти и взе навреме и изцяло под своя закрила един писател, обвиняван във всичките грехове на буржоазния декаданс — аполитизъм, самоцелен психологизъм, порнография, обективизъм и т. н. Трудно е да си представим какво би било не само за ,Д. Димов, но и за литературата ни, ако той не беше срещнал тази безрезервна и топла защита.

Димитър Димов оправда доверието и се отблагодари със създаването на значително творчество — второто издание на „Тютюн“ и трите драми. По-важното е, че със своите книги и пиеси той очерта едно високо равнище в съвременната литература, което винаги ще бъде мерило на голямото изкуство. Той е между най-добрите майстори на психологическия анализ в романа и на диалога в драмата. В белетристичните му образи има нещо от голямата литература на века, а сценичната му реч просветва с Уайлдовски блясък — тя е наситена с остроумия, афоризми и парадокси. Тази висока култура на стила е едно от редките качества в творчеството на писателя, придобило такава голяма популярност и признание не само у нас, но и в чужбина.

С годините тази популярност все повече и повече ще нараства.

Здравко Петров

ИЗ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА МАРКСИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА

През 30-те години започва теоретическото осветляване на проблемите на литературната критика. До това време почти нищо не се пише по проблемите на теорията на литературната критика, на „поетиката“ на критиката. Най-вече се говори мимоходом, когато се засяга някой общотеоретически въпрос. У нас през тоя период се поставиха някои специфични въпроси на критиката, критиците се помъчиха да си отговарят на въпроса: „Що е критика?“

По въпросите на критиката се изказва по-ръзгънато и систематично Георги Бакалов, макар и в епизодичен спор със сътрудниците на в. „Кормило“. Както е известно, в тоя спор той застава на твърде „староверски“ позиции, той иска да върне критиката назад, на един надживян етап. Той прекалено много набляга на чисто публицистичната критика, когато тя вече се нуждае от известно разширяване и обогатяване. Тя трябва да се занимава не само с идеите и мирогледа на автора, но и с въпроси на формата и художественото майсторство. Марксическата критика трябва да се сдобие с нови качества, съответстващи на новия етап на литературата. През втората половина на 30-те години нашата литература встъпва в нов етап — за да може да се развива, за да върви напред пролетарската художествена и критическа мисъл, тя трябва да скъса с ограниченията на миналото, със слабостите на тесняшкото наследство (но, разбира се, не сектантски, а на ленинска основа), с вулгарния социологизъм, с нихилистичното отношение към националното художествено наследство. Ако иска да се развива марксическата критика, тя трябва да стъпи на нова методологическа почва. В тия години особено благоприятна роля изиграха трудовете на Тодор Павлов по въпросите на естетиката, литературната теория, критиката и конкретната литературна политика. В тях той се помъчи да обясни спецификата на изкуството. Не без значение е и за уясняване на някои въпроси малката, но богата на конкретни наблюдения книжка на Иван Мешеков, посветена на въпросите на критиката, която излиза у нас през 1936 г. Този критик изказа редица интересни гледища за критиката, които разширяват понятието марксическа и социологическа критика.

Преди твърде слабо се обръщаше внимание на литературната критика като дейност, упражняваща пряко идеологическото „вмешателство“ в литературния процес, на дело осъществяваща ленинския принцип на партийността. А без тоя безсмъртен ленински принцип ще се объркаме в хаоса на артистичните явления, ще изгубим драгоценния класов подход, социалната акцентировка и пр.

Но не трябва да се мисли, че представителите на марксическата критика в миналото не са оценявали значението на критиката като оръжие в идеологическата борба. Но тогава нещата са се слагали по-стихийно, продиктувани от практиката и практическите нужди на класовата борба. Тогава не съществува тая теоретическа осмисленост на процесите на литературната критика. Но като цяло нейните задачи и роля се схващат много добре от патриарха на българския социализъм Д. Благоев, който я разглеждаше като „една от най-полезните. . . умствени занятия". Той неведнаж е подчертавал научните основи на марксическата критика. Според него „за да имаме критика, нужно е преди всичко да имаме знания, но знания систематизирани, т. е. такива, които дават общ критерий, определено мировъзрение, ясни идеи и принципи" (Д. Благоев, Литературно-критически статии, стр. 149). Имайки пред вид тая изходна позиция, Д. Благоев вижда критиката като прилагане на определен критерий, определен философски мироглед при разглеждане на литературните явления. Но Д. Благоев обръщаше недостатъчно внимание на художествения метод в изкуството, на спецификата на образа, на ролята и значението на таланта, въобще на субективния фактор.

Д. Благоев теоретически недооценяваше действената роля на критиката. Това идваше в известен смисъл от недооценката на ленинското учение за партийността, което вече предполагаше да се скъса с всякакъв академизъм, абстрактна трактовка на проблемите, типично отвлечено разглеждане на въпросите от епохата на II Интернационал. В известен смисъл не се оценяваше и ролята на субективния фактор в теорията, правеха се несъзнателни отстъпки на стихийността. Всичко това беше следствие на „влиянието на социал-демократическите концепции за автоматическото действие на обективните обществени закони".

Плеханов поддържаше обективистични концепции в областта на естетиката и критиката: борейки се срещу нормативизма, той твърде много ограничаваше функциите и ролята на литературната критика. По негово мнение критикът не трябва да дава на изкуството „някакви предписания", а трябва да се стреми само „скромно" да обяснява неговите закономерности. Разбира се, сериозната критика винаги се е пазела от ролята да бъде дребнава пазителка на таланта, да упражнява опека, да дава технически предписания на художника, но това не значи, че тя трябва да се лиши от идейно-художественото ръководство, да се разоръжи пред стихийния художествен процес, да не дава критически прогнози. В това неоценяване на нейното активно начало се чувствува влиянието на позитивистичните тенденции във френската критика от края на миналия век. Г. Брандес пише: „Модерната критика рядко взема ролята на съдия — тя само тълкува и обяснява. Даже желанието ѝ да определи степента, мястото, което заема известно художествено творение, я интересува твърде малко, защото тя не е в състояние да установи по тоя въпрос нещо напълно екзактно." Ако тия думи на датския критик се отнасят към критиката от стар тип, те не могат да имат сила за марксическата критика. Марксическата критика ще бъде без душа, ако се лиши от своето активно начало, от своята идейна и социална заинтересованост. Прави впечатление, че съвременната критика, свързана със структуралистичните школи, е един опит за възкресяване на позитивизма, стремеж към освобождение на „идеокрацията". Но такава критика, колкото и да е модерна по своите способи и методи, в последна сметка е отдалечаване от истинската критика, която разглежда творческата личност и нейните прояви като плод на обществената действителност, а не като съв-

купност от стилистични прийоми. Така че това „опиянение“ на позитивизма в литературознанието има твърде ефимерен характер, както опиянението на спекулативните идеи. В това ни учи поне историята.

Марксическата критика не може да се задоволи както с емпирическото описателство, така и с абстрактното съзерцаване на художествените факти.

Г. Бакалов в своята известна книга „Беседи върху изкуството“ (1924) стои твърде близо до Плехановите установки. На стр. 109 четем: „Обективната марксическа критика не предписва правилата на изкуството. Тя, като точна наука, взема художественото произведение като факт и го изучава, както се изучават фактите на точната наука.“

Тук Г. Бакалов, който иначе има големи заслуги за нашата литературна критика, вижда твърде съзерцателно-обективистично задачите и ролята на марксическата критика. Но за наше щастие това беше повече на теория (защото той в естетическата теория не проявява никаква самостоятелност), а на практика критикът, публицистът, историкът Бакалов беше нещо съвсем друго. Едва ли имаме от него по-идейно целеустремен критик. Може да се каже, че българската работническа класа в миналото е нямала по-остро полемично перо от неговото. В това отношение той беше блестящ ученик на руската школа в областта на критиката, която не обичаше идейни колебания в дворянско либералничене. Бакалов беше страстен идеен полюс, критик-воин, гладиатор на пролетарската критика в тия години. Същото важи и за Г. Плеханов. Между другото не трябва да се забравя, че критици като Плеханов се формираха в борба със субективизма в критиката. Само така могат да се обяснят пристрастията на Плеханов към обективната школа на мислене, като се остави настрана фактът, че марксизмът съдържа в себе си тоя обективен исторически момент, тая обективна диалектика, позитивно начало. Така че тия концепции и страни от творческата дейност на Плеханов не бива да се абсолютизират, а да се разглеждат в светлината на капризите на историята, психологията на обществено-политическия момент.

В действителност задачите и ролята на критиката са нещо много сложно, капризно и противоречиво. Едва ли има нещо по-дяволски трудно от нея. Защото тя изисква високо умствено напрежение и артистична гъвкавост, тя е някакво странно съчетание между интелекта и въображението. Луначарски пише: „Критикът, както и художникът, е агитатор и се отличава от художника по това, че не твори непосредствено от основния материал, а се опира на чуждия и затова поема върху себе си голяма интелектуална и систематизираща задача. . . Пълна обективност от критика не може да се очаква. Той може да говори обективно само дотолкова, доколкото с цялата своя критическа страст се приобщава към тенденциите на напредничавата класа, класата на утрешния ден. Така най-пламенната субективност се превръща в обективност по силата на външната историческа ситуация.“

Съществува диалектична връзка между обективното и субективното. Творческата критика умее да съчетава тия два момента. Голям творец е тоя, който може диалектически да „снеме“ тия два момента в критическата си дейност. Той трябва да отговаря на обективните обществено-исторически потребности на епохата, а същевременно да бъде верен на естетическата природа на критиката. Обикновено паразитствуващата критика (независимо дали експлоатира идеите или артистичните принципи) се движи в тая печална амплитуда, която започва от лошия субективизъм и завършва с лошия обективизъм.

Т. Павлов неведнъж е поддържал, че всестранният историко-социологичен естетичен анализ на една творба трябва да се съчетава с нейното партийно-целеустремно, агитаторско-пропагандистично звучене. И оттам критикът не трябва да бъде безстрастен агитатор, а много чувствителна мембрана на партийната правда. Само така на практика може да се мобилизира съзнанието на хората. Това важи не само за критиката, но и за такива дейности като публицистиката, в които преобладава предимно обществена логика.

Но критикът не само идейно „стилизира" чуждия материал, но прави поредица критически прогнози. В тях той влага и естетическо проникновение, и историческа ерудиция. В това се състои и творчеството на критика, да освободи дейността на инстинктивно творящия художник от нейната стихийност и да я преведе на езика на логиката и силогизмите. В такъв смисъл той е изпълнен с известно „пророчество" за съдбата на литературния талант. И в това отношение той няма готови разпореждания и рецепти за таланта. Това прави дейността на критика много интелектуална и творческа.

Т. Павлов през 40-те години в едно критическо интервю заявява: „...Критик, който е само безстрастен регистратор на постиженията на поета, не е никакъв критик; също така критик, който се влачи безволно по стихийно сложилите се преценки на масата, без да вниква дълбоко в причините и значението на тези преценки, не е никакъв литературен критик. Поетът е, който твори художествените произведения, и следователно той е, който открива, прилага и развива поетическите закони на своето общество и време, а не литературният критик; но без да влиза в ролята на поета като художник-творец, литературният критик има и правото, и дълга да прави всестранен анализ и преценка на поетическото творчество на художника, както и на естетическото потребление („съзерцание") на публиката и да прави не само определени диагнози, но и определени прогнози, като във връзка с това си позволява да тегли и известни заключения за естетическата и общоидеологическа стойност, навременност и действеност както на самото творчество на поета, така и на отношението на публиката към неговото творчество."

В тоя период Т. Павлов отстоява позициите си на няколко фронта. Той иска да преодолее както вулгарния социологизъм, така и неговата крайност — естетизма или, както той си служи със специален термин, „естетическия формализъм". Той води непримирима борба срещу вулгарния социологизъм, който не оценява спецификата на изкуството, своеобразието на художествената форма, ролята на творческата личност.

Същевременно той се бори и срещу тия, които превръщат артистичната личност в крайъгълен камък на своята естетика. Колкото тя да има голямо значение, в изкуството не може тя да бъде „арбитър на живота". Според Павлов превръщането на творческата индивидуалност в единствен агент на художественото въплъщение е проява на „естетическия формализъм". При такава естетическа ситуация художественото мислене престава да има обективна познавателна и обективна социална стойност и действеност и постепенно се превръща в естетическа игра на звуци, линии, словесни конструкции и багри. Т. Павлов е срещу това да се смята, че художникът, артистът-творец е единственият пълновластен господар в областта на духа, който може да се разпорежда в ущърб на всякакви обективно-исторически и обществено-политически закономерности. Той мисли, за разлика от естетическия кръг около сп. „Златорог", че творческата личност не може да застане над обективните тенденции на действителността, че ако иска да играе значителна обществено-историческа роля,

трябва да подчини своите субективни изисквания на обективния ход на живота, на тенденциите на историческото развитие. Тия художници, които не разбират това, които се затварят само в кръга на своите естетически изживявания, бързо се самоизчерпват, бързо преминават в маниерност, формализъм. Само в естетическите митове на Уайлд художникът е напълно суверенен и ако иска, може да насели „пясъците на Сахара с бели мечки“ или да накара на Север да цъфне миндалово дърво.

Обикновено идеалистите не могат да престъпят преградата между външния и вътрешния свят на художника. Те разглеждат художника напълно изолиран от окръжаващата го действителност, те мислят, че талантът му е иманентно даден, че представлява някаква категория, която не зависи от заобикалящите го условия. А да представиш главен фактор в изкуството само личността, артиста-виртуоз, дарованието, което идва по наследствено-биологична линия, значи да сведеш изкуството до тъмните кладенци на интуитивизма. Критиката, която ограничава своя предмет на изследване само до разкриване вътрешния свят на художника (разбира се, това е необходимо, а именно „феноменологично“ да се разкрие неговият свят), неговите специфични особености, не си свършва работата докрай. Тя трябва при последна сметка и да изясни ролята на даден художник през дадено време, как той се подчинява на социално-историческите повели на своята епоха.

•

Един наш поет смята, че когато ние си задаваме въпроса „що е поезия?“ и „що е критика?“, това е вече белег за артистичен упадък, за явно отсъствие на тия две функции на интелекта и въображението в литературата. Ако това е донякъде вярно за поезията, то не се отнася със същата сила за критиката. Вярно е, че в художествено безплодни и схоластични епохи възникват повече трактати за поезията, отколкото стихове. Но някои преломни литературни епохи се нуждаят от нова естетика и поетика, която да обоснове едно ново литературно развитие.

Не при всякакви обстоятелства разцветът на критиката и съжденията за нея са белег на пресекване непосредствените сили на художествения гений на народа. Много често това е белег на интелектуалното извисяване на дадена литературна епоха. Когато се натрупа известен исторически опит, налага се да се направи обобщение, да се извлекат някакви по-общи съждения.

Когато през 30-те години у нас се заговори по-специално за критиката, това още не бе кобен знак, че няма литературна критика. Понякога развитието на дадена умствена дисциплина налага известни обобщения и търсенето на синтетични истини. Прави впечатление, че наред с текущия литературен живот у нас през тоя период се правят някои по-общи изводи за критиката, опитва се да се разработят въпросите на поетиката на критиката, даже се поставя алтернативно въпросът: наука или изкуство е сама по себе си критиката.

Винаги съжденията за критиката са белег на някакъв натрупан опит. Когато проф. Г. Цанев пише своята статия „За литературния критик“, той има не само пред вид опита на чужди литератури и литератори, но има пред вид и своя критически опит. Той изказва редица критически съждения, които са резултат на едно наблюдение, на едно критическо „съпричастие“ със съвременната му литература. Без личния му опит на критик статията му би била твърде еклектична и несамостоятелна, а в случая, макар че е писана през 1931 г.,

стои на много по-високо ниво от някои съвременни съждения по въпросите на литературната критика. И просто ни си вижда повече от странно, че Г. Цанев може да бъде критикуван в един юбилеен сборник за него от същите позиции, от които беше критикуван през 30-те години. Безспорно истинска литературна критика не може да съществува без здрави философско-естетически или историко-социологични познания. Сериозната критика има и своите методи, средства за научно изследване и това Г. Цанев много добре го е обосновал в критическото си есе. Но някои хора превръщат метода в литературната критика в извинение на интелектуалната си безпомощност, той ги освобождава от тегобата да мислят, особено да чувствуват, той им служи като смокинов лист.

Няма по-неправилна представа за критиката от това, че е нещо научно симетрично. Ако днес някои определения на Г. Цанев в неговата работа „За литературния критик" изглеждат остарели, то някои запазват пълната си валидност. Г. Цанев пише: „. . .Явно е, Новак отдава голямо значение на метода. В него и в подробното изследване вижда същността на критиката, макар сам да признава, че „методът, колкото и съвестно следван и строго прилаган, още не създава истинския критик — той не се възпитава и не се образова, а се ражда." Вярно е, че колкото повече знания има той, колкото по-широк кръг от човешката култура е овладял, колкото по-дълъг опит има, толкова по-лесно и по-убедително ще изложи своите съждения. Разбира се, че има и свой метод на работа. Но тук няма толкова значение онова, което го приближава до хората от другите духовни области, колкото това, което го отделя от тях — а то е моментът на първото цялостно възприемане на художественото произведение. А и по-нататък — при работата, която уж наглед го сближава с ученията-литературен критик, в същност рязко се отличава от него. Във всичко той налага печата на своята личност. Неговите съждения са субективни. Изживява, тълкува, сродява се с художествените произведения по свой начин, убедителен сам по себе си, но невинаги задължителен за другите. Погрешно е да се очаква от него студената обективност. Тя, която е важен белег на научното изследване, тук се заменя с искреност и вслушване във вътрешния глас. В своите работи критикът — чрез вживяване и разясняване на чуждите творения, дава себе си." (Г. Цанев, Писатели и творчество, стр. 12—13).

Критиката не е гола, аналитична, геометрична дейност, някакво суховато тълкуване на литературните факти. Когато четем статия на голям критик, прави впечатление не само истинността на неговите съждения, точността на неговия идейно-художествен анализ, но и чувствителността му при възприемане на художествената система на образите. Не може да се разбере едно произведение само по линията на неговата гола логика, ако не се прибегне към помощта на критическия „усет", който и досега е непростима ерес за посредствените литератори, които се плашат като от огън от такива думички като „талант", „художествена интуиция", „артистична инвенция", „критическо вдъхновение" и пр. Но дейността на един сериозен критик не може да бъде сведена само до голия усет и критическата интуиция, до артистичната му чувствителност, колкото и да е тя проникновена. Критиката е наситена винаги с високо идейно напрежение, със страст при търсене на социалните, философските и художествените истини, с проправяне пътя на една нова художествена и социална идея.

От критика се изисква да бъде социолог, историк, психолог, характеролог, типолог и не зная още какво. С една дума, това е една много сложна духовна дейност. Тя изисква качества, които трудно се събират на едно място.

Мисията на литературния критик в обществения живот е крайно положителна, именно критикът „се радва на всяка поетична искра, трогва се от всяко дълбоко сърдечно движение. И понеже вярва в чудото на творчеството, копнее да го намери и се унесе от него. И отрицателните му критики преследват положителна цел: да разкрият известни заблуждения, да освободят истинско великото от съседството на нищожното, да разчистят пътя на изкуството“ (Г. Цанев). Същевременно критиката наред с буйното ликуване при откриване на талант е напрежение, непрекъснато реагиране на великото, пошлото, вулгарното в сферата на артистичния живот. Съществуването на истинския критик е изпълнено със страдание, с преосмисляне на чуждия художествен и собствен критически опит, поприще, изпълнено с върховни болки, трепети, литературни и политически наслади.

През втората половина на 30-те години у нас излиза една интересна книга, посветена на проблемите на литературната критика. Доколкото знаем, тя не получава съчувствени отзиви, но тя е богата на ползотворни идеи. Иван Мешеков в своята книга „Към реалистична критика“ — есета—в една свободна форма е развил редица интересни гледища по въпросите на критиката. Той се обявява за застъпник на така наречената „художествена критика“, чиито основни положения обосновава, без да влиза в полемика. Разбира се, наред с това той признава и тъй наречената „социологическа критика“, която по това време има твърде много представители в България. Но той смята, че творческата личност трябва да бъде разгледана не само като плод на окръжаващата я действителност, но и феноменологично. В книгата си Ив. Мешеков пише: „Художествената критика, без да е против схващането, че личността, следователно и поетът, е продукт на средата или на обществено-политическите условия, има за първа и главна задача да нарисува образа на поета, творческата личност, тъй както е дадена от самия творец в творчеството му.

Да нарисуваш образа на поета-творец изключително въз основа на цитати из произведенията му и внушенията от тях, като разкриеш единството на неговата творческа личност в мотивите и художествените му средства, това съвсем не значи да го отричаш като „продукт“ на средата или на обществено-политическите условия“ (стр. 5).

И действително днес не можем да говорим,че някой сериозно прави литературна критика, ако не съумее по някакъв начин да ни внуши образа на твореца,да ни загатне за неговия духовен натюрел и творчески мотиви. Но беше време, когато след Девети септември по една дискусия за критиката Г. Димитров — Гошкин беше критикуван за това, че обръща погледа на критиците към творческата личност. И жалко, че толкова години след Ив. Мешеков и Г. Димитров—Гошкин ние трябва в литературната практика да се връщаме на старите изходни положения. Разбира се, за това вина имат някои задържащи факти, свързани с непреодоления догматизъм и атмосферата, породена от култа към личността.

В разсъжденията на Ив. Мешеков от тоя период има голяма доза истина, защото те не са плод на догматични представи, а на „осъзнат“ личен опит. Някои негови мисли с известни корекции не са изгубили валидност и до днес, а даже придобиват актуално звучене:„ Художествената литература означава преди всичко анализ на мотивите и художествените средства, т. е. на поетическия образ, мироглед и стил на автора. И едва след това въз основа на тоя конкретен литературен анализ е възможно да се изведе *обобщението*: на коя социална група, в кой историче-

ски момент поетът е „продукт“, „представител“. Само от конкретния поетически (а не биографически) образ на автора или на „героя“ се минава към социалната му категория, а не обратното, т. е. само от художествения анализ към социологичното обобщение.

Който „критик“, без да извърши предварителния литературно-художествен анализ на мотивите и средствата, мирогледа и стила, прави социологична „характеристика“ на поета, сочи го като „продукт“ на обществено-политическите условия, той прави всичко друго .— публицистика, политика, само не художествена литературна критика“ (стр. 7).

Ив. Мешеков също така разглеждаше „критика като артист“ и на тая тема той посвети отделно есе. Разбира се, тук той не може да претендира за голяма оригиналност, защото теорията за критиката като изкуство е твърде стара, а критикът като творец е теза, която е защищавана от други по много по-бляскав и аргументиран начин. Но и тук има редица мисли, които не са за пренебрегване. Според автора на „Към реалистична критика“: „Истинският талант в критиката, в процеса на творчеството си, подобно на художника, не следва никаква предпоставена идея или предвзета школа. Не е нито само импресионист, нито есеист или изследовател-литературен историк, социолог, идеолог, естет, психолог. Той следва трескаво пълнотата и яснотата на сътворявания из цитатите и текста образ, изнася го в скритата му закономерност, внушава го и го показва и доказва, за да остане да живее своя самостоятелен истински индивидуален поетически лик в съзнанието на читателя и в историята на литературата. Затова истинският критик не само че пише веднъж за едно творчество или автор, не само че пише за по-значителните поети, но той обикновено идва в една вече богата с таланти и в зряла художествена възраст национална литература, за да я покаже на нея самата, за да даде последния ѝ завършек с артистичното ѝ превъплъщение в собственото си творчество“ (стр. 18).

Тук има редица мисли, които бихме оспорили, но като цяло тоя пасаж прави впечатление със своите откровения. Не е точна мисълта, че истинският критик пише само веднъж за един автор. Един критик от типа на Луначарски няколко пъти е писал за някои автори. Той има статия за Гогол, същевременно се е готвел да пише към края на живота си книга за Гогол. Срещата с един голям автор може да стане няколко пъти във времето. Това зависи от възрастта и подготовката на критика, в различни периоди на своя живот той може да е зареден с нови трепети за някои произведения на изкуството. Той има правото да ги разглежда под различни ъгли в зависимост от духовното си развитие на критик. Също така твърде догматично, канонично ни прозвучава тая мисъл, че истинският критик пише само за по-значителни поети. Например Сент-Бьов, който и досега минава за най-големия критик на Франция през XIX в., е пропуснал някои големи имена във френската литература, а е утвърдил повторостепенни таланти. Даже някои смятат, че най-сполучливите му критически портрети са емайлите, които е оставил за някои поетеси. Тук стои и въпросът за откритието — Сент-Бьов съзнателно се насочва и към забравени поети, подвизавали се в минали векове. Често пъти един критик така може да освети даден автор, да открие такива неочаквани страни у него, че да изненада публиката, просто да ѝ даде „нови очи“ за тоя талант. А Т. Готие, както е известно, пише специална критическа книга, в която реабилитира редица автори, пренебрегвани по един или друг случай от критиката. Така че е твърде относителна преценката кой е по-значителен или по-малко значителен творец. Това зависи много от историко-психологическия момент, от проницателността

и на самия критик. А има и критици, които невинаги обичат да пишат за първостепенните таланти, а търсят своите имена-открития, където могат да проявят повече критически инвенции.

Но напълно е справедлив Мешеков, когато говори, че твърде се спекулира с определянето кой е импресионист, есеист, социолог и пр. Често пъти това се превръща в игра на формули, които нищо не значат. Както един голям поет не можеш да го отнесеш към строго определена школа, така и един голям критик не можеш лесно и строго да квалифицираш.

В нашата литературна история името на С. Радев стои до майсторите на импресионистичната критика. Той бива причислен към тая критика въз основа на някои негови мисли в известния му памфлет „Д-р Кръстев като литературен критик". Вярно е, че той там споделя редица гледища на импресионистичната критика, но такава богата творческа личност като С. Радев едва ли можеш да я подведеш под знака на импресионизма. В практиката си на критик той е нещо повече, той има обективен ум, склонен е към историко-социологически обобщения. Да не говорим за своеобразието на неговия литературен вкус. Как се получи така, че именно „импресионистът" С. Радев много по-добре разбра редица наши крупни реалисти в миналото от много други критици, отличаващи се със своята философска и социологическа подготовка. А именно той, който по принцип трябваше да бъде субектизен, импресионистично-капризен в оценките, гиздав в критическите си разсъждения, на практика се оказа много по-голям критик-реалист от ония, които претендират, че са привърженици на научно-обективни методи в критиката. Така че повече сме склонни да мислим, че преди всичко по-голямо значение има творческата личност на критика, отколкото изходната му методологическа база. Затова не е много полезно да се прави строга квалификация на критиката, да се свежда до няколко вида, „импресионистична", „догматична", „философска", както се правеше в миналото. В случая това е доктринерска квалификация, която не може да обясни сложната личност на критика.

Иван Мешеков е прав, когато говори, че критиката е най-висшият сгъстен израз на интелектуалното развитие на една литература. В случая при българската литература разцветът на критиката не е белег на упадък, а на самопознание на националната ни литература. Така гледаше на критиката Анатол Франс, който смяташе, че по критиката се съди за една литература.

И тук ми се иска да вляза в епизодичен спор с нашия поет Атанас Далчев. Читателят може би отдавна е забелязъл, че този наш поет дава често преценки по въпросите на критиката. Не може да му се отрече, че той има редица оригинални мисли за развоя и историята на нашата поезия. Но неговата естетика е твърде замръзнала, застинала, себична. При последна сметка тя е твърде метафизична, извън времето.

Какво имаме пред вид? Когато той изрече афоризма „Поезията умира от много музика", той е прав и не е прав. На някого тая мисъл може да се види оригинална, красиво изказана, но тя не отговаря на конкретните условия на литературата ни. Има периоди, когато нашата поезия „умира" от много музика, защото си е отишел Лилиев и са дошли епигоните. Но оттогава минават много години, много естетически знамена и лозунги се смениха, най-различни пароли се раздадоха в литературата ни. Ако сега ни попитат, със сигурност можем да кажем, че точно обратното, музика не достига на нашата поезия, че липсва онова орфеическо начало, което превръща стиха в песен. А какво се получи в същност от тая амузикална поезия — една пълзяща проза, едно

заличаване на границата на поезията и прозата. Интелектуализмът не значи убиване на душата на поезията, свеждането ѝ до прозаично несъвършенство. Една сама по себе си интересна мисъл получава твърде метафизически очертания и при последна сметка не може да служи на литературата, лишава се от действен смисъл. Струва ни се, че и в разсъжденията на нашия многоуважаван поет за критиката има нещо подобно. Той разсъждава твърде въобще. Обявява се срещу тъй наречената артистична критика. Усилията на нашата критика към личен почерк, критически индивидуалитет след периода на култа към личността, когато критиката беше твърде безплодна и отслабнала в своите инициативи, не могат да се разглеждат като възкресяване на някакви естетически вехтории. От разсъжденията на Ат. Далчев излиза, че появата на една по-артистично изявена критика едва ли не се дължи на някакво артистично закъснение, на някаква незрелост на мисълта, на някакви критически недоразумения. И работата не е там дали се знае или не знае какво е писал Б. Кроче за или против импресионистичната артистична критика. Защото далеч преди Кроче още през миналия век във Франция избухва естетическият конфликт между Фердинанд Брюнитер и Анатол Франс. В тоя конфликт се изваждат различни аргументи за или против импресионистичната критика. Работата не изглежда така проста, както я представя Ат. Далчев, защото пак през същите 30-те години в СССР възникват спорове по въпросите на художествената критика. Критици като А. Эфрос и К. Зелински защищават принципа за по-свободната, свободомислеща, своеобразна критика, сякаш те предчувствуват опасността от обезличаването на критиката в по-късния период, когато тя се сведе до една гола агитация, нагледна пропаганда, груб рупор на доктринерските директиви. Така че тоя въпрос за критиката не стои въобще, а е свързан с конкретно-исторически условия. Когато критиката се бори за някаква автономност и суверенност, най-малкото е целесъобразно да се постави прът в нейните колелета. Но в нещо друго е прав Ат. Далчев, което той предусеща, и тук той може да бъде полезен със своя по-голям опит. А именно, че ние имаме нужда не от едностранчиво насочване на критиката само по посока на нейната артистична самоизява. Вярно е, че критиката ни има нужда да стане по-философска, по-историческа. В известен смисъл ние нямаме развита историческа критика, а да не говорим за философия на нашата литература. Но тоя въпрос не трябва да се постави въобще. Ако се взрем по-внимателно в него, ще видим, че при нашите условия нито историческата, нито социално-психологическата, нито чисто психологическата, нито есеистичната критика са си изчерпали възможностите. Тия форми представляват още девствен резерв за нашето критическо мислене. Не бива да изнасилваме историята. Защото в обратен случай пак ще се получат културно-исторически парадокси, ще се обогати колекцията ни от ориенталски куриозитети. И вижте какво се получава! Още не сме изчерпали възможностите на нито една критическа школа докрай, а вече искаме да пренасяме опита на структуализма на наша почва. И пак се образува смешният кръг, от който не можем да излезем толкова години. В това има нещо, което ни напомня 20-те и 30-те години, във връзка с разпространението на фройдизма на наша почва. Тогава се направиха опити да се приложи фройдизмът в областта на литературознанието, но те се оказаха твърде нелепи.

Но не искаме да бъдем разбрани криво. Нямаме нищо против нашата литературно-критическа мисъл да върви в крак с всичко, което става в света, още повече, че сме изостанали в това отношение. Но ние няма да отидем много

напред, ако всичко сведем до гола информация или епигонско подражание на отдавна банкрутирали естетически школи. Външните рефлекси към модното във философията и естетиката неведнъж са нанасяли големи поражения. Някои неща трябва да се „изстрадат“ от нашето литературно развитие, за да бъдат ползотворни. Те не могат да бъдат пренесени по механичен път. Нашето литературно развитие ще ни „подскаже“ кое да вземем от чуждия опит и кое да отхвърлим. Приказките за „провинциализъм“ често пъти крият зад себе си снобско самолюбуване. Колкото и да има кратка история, нашата литературна критика си има свой път, свои традиции. Марксическата критика направи много особено за осветляване процесите на нашето обществено и литературно развитие, за намиране мястото на реализма в литературата, за обясняване на редица противоречиви дейци на културата в миналото. Обаче тия традиции трябва да се развиват при новата обстановка, с оглед към новите задачи на литературата. Ние ще имаме задоволителна философия на литературата тогава, когато се сдобием с художествена литература, в която изобилствуват произведения с оригинална, лична философия. В нашата съвременна литература още съществува „мъка за мисъл“ и ще бъде малко прибързано едно такова изискване. Философия на една литература значи наличие на философски мислещи писатели, синтез на един исторически изминат път. Ние още се борим за „историзъм“. Както е известно, имаше периоди, в които „историзмът“ в литературната наука и критика беше избледнял, беше подчинен на изкуствени, спекулативни конструкции.

Ние сме млада нация и на това неведнъж са завиждали чужденците. Като млада нация ние много не обичаме да се обръщаме назад, макар че зад себе си имаме изминат твърде поучителен път. Ние имаме нужда от философия на нашата история, на българското Възраждане. Имаме нужда и от история на нашата критика не само в нейното марксическо направление, но като съвкупност, като цяло. Трябва да се види как са се борили в естетиката и критиката отделните направления, свързани с най-разнообразни школи. Трябва да се проследи как израства нашата марксическа критика в борба срещу буржоазните концепции в областта на естетиката и критиката. Също така трябва да се отсее значимото в нашето литературно наследство. Това са задачи, които отдавна чакат разрешение.

Магдалена Шишкова

ЗА ХУМАНИЗМА НА РАННИЯ ДИМИТЪР ТАЛЕВ

Невинаги е лесно да се обхванат и проследят основните моменти на един сложен и противоречив творчески път, но винаги е трудно да се проникне в тях, в истинския им смисъл и значение, да се разкрие вътрешната логика на цялостната идейна и художествена еволюция на писателя или поета. Винаги е трудно зад видимостта на фактите да се доловят онези скрити закономерности и неподозирани връзки от субективен и обективен характер, които обуславят специфичната отличителност на творческата индивидуалност. При активно приобщаване към духовния свят на всеки автор най-големите изпитания започват тогава, когато се опитаме зад категоричните на пръв поглед очертания на творческия профил да постигнем истината за човешката личност, да разгадаем тайните на нейната неповторимост, да почувствуваме неуловимите вътрешни импулси и пориви на художника, да открием съкровените духовни императиви на човека, гражданина и твореца. Всеки, който си постави подобна задача, осъзнава каква голяма вещина, усет и проникновение са необходими, за да се превъзмогне хронологията на събития и случки и зад променливостта на тематични интереси и художнически стимули, зад пъстротата на авторовите превъплъщения, зад многообразието на сюжети, образи и идеи да се достигне до трайното и съществено за авторовата личност, до особеностите на авторовата концепция за човека, човешките отношения и живота.

Общоизвестна е истината, че щедрият талант на писателя Димитър Талев се разгърна и осъществи в условията на нашата нова социалистическа действителност. Днес никой не се противопоставя на твърдението, че този неоспорим майстор на битово-историческото повествование, този мъдър сърцевед и проникновен мислител успя да организира, да целенасочи и оплодотвори своите творчески сили едва след 1944 година, след значително идейно преустройство и трезво вникване в реалното съдържание на събитията от миналото и съвременността, след задълбочено осмисляне на своя неравен път на политическа личност и писател. В условията на могъщия обновителен процес, обхванал обществено-политическия и културния живот у нас, Димитър Талев изживя съдбоносно възраждане на своята творческа воля и постигна решителна преоценка на гражданските си идеали и етични устои.

Едва след Девети септември той освободи дарованието си от центробежните сили на преходни политически страсти и мимолетни увлечения. Едва тогава успя да овладее епическата мощ на самобитния си талант, да обуздае своята импулсивна и гореща натура, да подчини неспокойния си граждански

темперамент на големи и обществено значими цели. Обогатен от опита на изминатия жизнен и творчески път, от уроците на историческите събития и политическите превратности, писателят се вгледа в себе си и подири своите изначални чисти извори на вдъхновение. В школата на житейските обрати, в изпитанията на личните граждански и обществени крушения той осъзна характера и мащабите на своя епически талант, преосмисли истинското си и единствено призвание на писател-хуманист и патриот, влюбен завинаги в човешкия порив към свобода, красота и благородство.

В един момент, когато в гражданската биография на Д. Талев привидно бе настъпила мъртва точка, в тревожния свят на неговата съкровена духовна същност бушуваха силите на радостното обновление, на разкрепостяването и отприщването на първородната му творческа енергия. В томителна жажда Д. Талев взе перото, за да заживее в своя неповторима атмосфера на вглъбеност и артистично себеотдаване в името на дългогодишните си творчески мечти, в името на своята гражданска и художническа самозащита. Чрез перото художникът воюваше за своето обществено признание, протестираше срещу обществената си изолация, защищаваше гражданското си достойнство, отстояваше своята доблест и самочувствие на писател. Неговото целебно обновление и щастлива творческа плодовитост бяха резултат на мълчаливо и скрито, но необикновено активно вътрешно горене. Устремил възроденатa морална енергия и непресекващия си граждански патос към нова, голяма и всеобхватна цел — романите от тетралогията,—Димитър Талев преоткри истинската сила на собствения си глас, уверя се в жизнеността на отдавнашната си тема, в убедителността на истинското си убеждение, в мъдростта на изстраданата си правда.

В горнилото на собствената си гражданска съвест, смутена и тревожна, той унищожи извехтели идейни оръжия, изпита истинността на предишни нравствени норми, провери стойността на всичко, създадено дотогава, и изкова нови политически възгледи и естетически максими. На художника беше необходимо време, за да обогати и умножи постигнатите естетически ценности в ранните си произведения, за да затвърди здрави тенденции и верни начинания, за да превърне множество неясни естетически стремления и догадки в устойчиви художествени принципи. Бяха изминали години, а върху гражданската съвест на писателя продължаваше да тежи бремето на осъзнати политически заблуди, на „кървави грешки", извършени в миналото. Цял живот Д. Талев носи в душата си отломките на предишни идейни кумири, дълго време го гнети огорчението от скъпо заплатени политически илюзии, нерядко го навестява печалният спомен за мимолетна литературна слава на младини.[1]

Съдбоносните събития от 1944 г. разгарят у него заветната амбиция да напише „нещо голямо за Македония", за да изпълни към нея болезнено осъзнавания синовен дълг. Тази амбиция все по-властно обсебва художника. С дни нараства копнежът на писателя да въплъти в образи и картини фанатичната си привързаност към Македония, да сподели горчивата си болка по нейната непостижимост. С дни нарастват младежката екзалтираност и възрожденския патос на влюбения в родината син. Всички, които го познават облизо, са поразени от онази неотразима вътрешна светлина, която озарява лицето

[1] Вж. напр. в. Правда, год. I, бр. 28 от 27. V. 1930 г. Литературни вести. Отсъдена награда от Съюза на писателите за романа на Д. Талев „Усилни години"; в. Зора, бр. 6575, 1941, съобщение за литературна награда за романа на Д. Талев „На завой" и др.

му, от онази трепетна развълнуваност и покоряваща възторженост, от онзи вътрешен огън, който обхваща и възпламенява цялото му същество, щом се заговори за Македония.

Неговото чувство към родината не е обикновено патриотично чувство, нито прогресираща носталгия. В Талевата духовна устременост към Македония властвуват отколешни и непреодолими традиции, унаследени от деди и прадеди, всмукани заедно с майчиното мляко, усвоени с бащиния хляб. В изконната му обич към родината напира някаква необичайна атавистична сила. Македония е негова праорис, пространство, негова пралюбов, негово сладостно опиянение и неизлечимо страдание. Тази пралюбов подчинява и тласка към крайни увлечения, тя заслепява и одързоствява, но същевременно окриля художника и човека. Титанична и властна, тя неотменно присъствува в целия живот на писателя. Любовта му към родината е дълбоко чужда на всякакъв род сантименталност и мелодраматични жестове. Тя далеч не се изчерпва с традиционното влечение към родното място, с умилението пред бащината стряха, с милите спомени от детството. Македония е първопричината на неговото битие на художник и гражданин; тя е неумолимият властелин на живота му. За Д. Талев Македония е живо минало, което настойчиво поставя дилеми пред съвременността, което изисква своя категорична позиция, свой ясен отговор; тя е негово неотложно настояще, негова съдба. Македония е импулс и вяра в дни на изпитания, винаги кървяща рана, пленителна мечта и неутолима жажда. Изгарящата обич към Нея помрачава най-светлите дни на живота му; тя е слънчевият лъч в мрака на неговата самотност, на неговите огорчения и разочарования. Обичта към Македония бе първоосновата на ранните самозаблуди на Д. Талев; тя вдъхнови бушумното му възраждане, напомнящо морален подвиг, тя бе обещание за плодоносна и мъдра творческа есен. Мъченик и избранник на тази обич, Димитър Талев страдаше от нейните кръстни мъки до изгрева на своето безсмъртие.

В атмосферата на повишена творческа взискателност, на крайно активизиране на морални сили и воля за самоизява, с тревожно авторско самосъзнание и със самочувствието на обикновен труженик в средата на 40-те години Димитър Талев положи основите на своя многолетен труд, на четиритомната си историко-битова епопея. „Обикновено казвам — споделя авторът, — че с идеята за тях (романите от тетралогията — б. м.) живея от двадесет години насам, а чувствата ми към Македония не могат да се определят с време. Те са в кръвта ми.“[2]

В състояние на благородна творческа екзалтация, но и със „свито сърце“[3], с методичността на учен и всеотдайността на апостол, след изнурителна ежедневна работа при подтискащи жизнени обстоятелства[4] Д. Талев създаде най-съвършената си в художествено отношение творба—романа „Железният светилник“.

Чистата и трепетна светлина на „Железният светилник“ не е помрачена от сянката на налагащите се по това време в литературния ни живот догматични изисквания и норми. Над нея не тегне заплахата на извънтворчески съображения и конюнктурни пресмятания. „Железният светилник“ е произведение,

---

[2] Вж. Интервю с Димитър Талев, в. Народна младеж от 4. I. 1957 г.

[3] Вж. Изказването на Д. Талев, направено на обсъждането на белетристичната продукция през 1952 г., Литературен фронт, 1953, бр. 48.

[4] Вж. Г. Найденова-Стоилова, В творческата лаборатория на писателя Димитър Талев, Литературна мисъл, кн. 3, 1957, стр. 100.

носено в съзнанието десетилетия, произведение изживяно, изстрадано,станало смисъл и цел в живота на писателя, негова неизбежна и желана творческа участ, негово дългогодишно творческо бреме и сърдечен блян. Тя е рожба на стара „непрестанна и неутолима жажда“[5], жаждата да се каже правдиво и достойно слово за Македония, да се възкреси величието на нейните кървави изпитания, да се припомни истината за нейната национална съдба. В биографията на Димитър Талев годината 1952, през която излиза от печат романът „Железният светилник“, отбелязва датата на истинското раждане на даровития разказвач и проницателен писател-хуманист.

Постепенното обогатяване и разширяване на идейните кръгозори на белетриста разкрива нови, неподозирани естетически светове пред художника. Като всеки голям обществен поврат социалистическата революция стимулира историческото мислене: тя обуславя ново съдържание, нова мащабност и внушителност на историческите прозрения, тя изисква от всеки художник решително преосмисляне на гражданските, политическите и естетическите идеали.

Четиритомната епопея на Д. Талев е свидетелство за изживяно идейно-творческо развитие от абстрактен хуманизъм към жив интерес спрямо конкретно-исторически и социално обусловеното битие на човека, от по-обща нравствено-психологическа проблематика и открита патриотична дидактика към дълбокия смисъл и значение на обществените борби и събития, станали жизнена участ на българския народ. За пръв път в новите си романи Д. Талев разкри социалната структура на обществото, прозря същността на историческия процес, навлезе в непознати дълбини и достигна светли върхове в изобразяване на човешката душевност. Проникновен разказвач, той успя да внуши реалния смисъл на сложните национални и социални конфликти на онази епоха, която остави трайни и незаличими следи в нашата съвременност. „В миналото аз диря корените на съвременността“ — изповядва често Д. Талев. В миналото той открива социално-историческата и психологическата детерминираност на много явления от съвременността; чрез него той осмисля духовните измерения на нашите дни. Д. Талев дири упование в един отминал живот не за да се откъсне от острата проблематика на съвременността, а за да открие непогасващи граждански идеали и трайни етични норми, необходими за нашето време.

За пръв път в романите на Д. Талев една голяма историческа епопея, една кървава народна драма, каквато е Илинденското въстание, намери своето съответствуващо художествено отражение. Едва в тях Д. Талев осветли цялостно и богато двустранната връзка между личност и общество, внуши нравствената култура на обикновения българин, силата и непобедимостта на революционизираните народни маси. Едва в тетралогията той успя да извиси битово-ежедневните прояви на живота до мащабите на исторически значимото и непреходното. С неповторима страст Д. Талев подири нравствените измерения както на големите епически събития, така и на делничното човешко битие.

Отдавна ние общуваме с неговите герои от тетралогията като с живи хора. Не някакви дати и юбилейни поводи ни отвеждат към тях и техния създател. Към тях ние се стремим по силата на вътрешна духовна необходимост, по

---

[5] Д. Талев, Бележки върху историческия роман, в книгата „За майсторството на писателя“, С., 1961, стр. 187.

повелята на най-съкровени пориви. Години вече те са наши скъпи познайници, наши желани спътници и мълчаливи съветници. Не бихме могли да кажем, че са ни съвсем близки, че ги чувствуваме достъпни и делнични, защото времето винаги поставя различия между поколенията, и най-главното, защото те са много по-етични, по-цялостни и праволинейни от нас. Малко е да се каже, че ги познаваме, че ги ценим и обичаме. Някои от тях ние пазим в душата си като лично духовно достояние, като сърдечна тайна и върховно откровение. Към тях ние се стремим, когато ни е необходима пречистващата сила на подвига и моралната красота. Защото те въплъщават възторга, патоса и чистотата на младостта в съчетание с мъдрата трезвеност и духовна уравновесеност на житейската зрелост. Не е пресилено да се каже, че задълго ще олицетворяват нашата представа за осмислено човешко поведение, за гражданска етика, за героизъм и чист патриотизъм, за душевно благородство и хармоничност. Подсказани от историческата трагедия на един народ и родени в годините на гражданско-творческата драма на един талантлив писател, героите на Д. Талев въплъщават вечно живата ренесансова концепция за човека, горещо защищаваща неговите достойнства и права в живота.

Тъкмо с романите си от тетралогията Д. Талев се изяви като явление оригинално и неповторимо в нашата литературна история. Създал най-хубавите си произведения през втората половина на XX в., по своеобразен начин той осъществи чрез творчеството си връзката между нашата съвременност и епохата на Възраждането. Син на нашето време, Талев носи в себе си нещо от идейно-емоционалния патос и философско-етичната извисеност на духовните търсения на Възраждането. Син на поробена Македония, той не се съблазни от примамливите плодове на европейската цивилизация, не позна идейната раздвоеност и интелектуалния смут на ония, които в творческата си младост са били нейни пленници. Талев беше влюбен в Македония; той остана запленен от революционното минало на народа ни, от национално-самобитното и регионално жизненото в българския дух и нрави. Той се придържаше към здравите корени на нашия национален бит и душевност.

Образът на късния Талев с цялата му непостижима достолепност, с душевната му хармоничност и монолитност, с необикновената му целеустременост и съсредоточеност, с аскетичната му възрожденска осанка се откроява в съзнанието ни като символ на единство между нашата и възрожденската епоха.

Д. Талев постигна това завидно място в българската литературна история, изобразявайки националноосвободителните борби на македонските българи от времето на Илинденското въстание и след него като законно и необходимо продължение на вековните общонационални освободителни борби на нашия народ. Той разкри приемствеността, общите исторически причини, единството на революционните традиции и идеали, на неписаните морални и граждански закони, на които бяха подчинени всички дела и помисли на борците за свобода от македонското освободително движение и националното ни Възраждане. Димитър Талев пресъздаде Илинденската трагедия на македонските българи като неизбежен етап от общонационалната ни история, свързан приемствено и конкретно-исторически с националноосвободителните борби от епохата на Възраждането и Руско-турската освободителна война.

Но не само това. С яркия си патриотичен патос, с искрения пиетет към героичното, с гражданската целенасоченост и революционно-романтичната си обагреност романите на Д. Талев определено следват гражданско-патриотичните традиции на възрожденската ни литература. Те са вдъхновени от съ-

щата муза, която вля неподозирани сили за пламенна патриотична изява в сърцата на Чинтулов, Славейков, Ботев и Вазов. Днес неговото творчество звучи като призивно ехо от епохата на Възраждането, като могъщ отклик на възрожденската духовна атмосфера в съвременността. Талев успя да насити своя образен свят с чистотата на поривите и етичната окриленост на Възраждането, успя да възкреси с подкупваща жизненост възрожденския патриотизъм, възрожденския идеализъм и светъл хуманизъм, възрожденската жертвеност и възвишена етичност. В зрялото му литературно дело възсия в нов нравствен ореол красотата на патриотичния подвиг. Талев обезсмърти образите на апостолите на свободата, апостолите на националната и социалната правда, образите на щастливите безсребърници на българския Ренесанс. И затова не е чудно, че неговият творчески унес много често е подчинен на мощните звуци, изтръгнали се преди години от патриотичната лира на Иван Вазов.

Неслучайно железният светилник се превърна в сполучлива метафора на зрялото му литературно дело. В него има много от нетленната хубост на старинното народно изкуство, от първичната сила и желязна непреклонност на народния дух, от непретенциозната, но топла и постоянна светлина на народното нравствено бдение. В тях трепти възраждащата светлина на непомрачени народни добродетели, на благородната, отрезвяваща народна мъдрост.

•

Дава ли ни всичко това основание да прелистваме от години с мълчалива снизходителност страниците на неговото ранно творчество? Позволена ли е според законите на литературната наука онази неизменна дистанция, която сякаш по взаимно съгласие сме установили между себе си и ранния Талев?

Тук не става дума за нашето отношение към някакви първи стъпки на начеващ белетрист. Когато се споменава за ранния Талев, се има пред вид едно литературно развитие, обхващащо повече от двадесет години. Изразено с езика на цифрите, това означава два романа, четири отделни книги с разкази (две от които са преиздадени), една драма, биографичен очерк за Гоце Делчев, историко-етнографско описание на родния град, множество отзиви и статии, публикувани в печата. Далеч съм от мисълта, че подобни количествени показатели могат да дадат представа за реалната стойност на едно литературно дело. И все пак трябва да се подчертае, че става дума за сравнително продължителен и продуктивен период от творческата биография на писателя за голям брой произведения, създавани със самосъзнание за литературно призвание, за писателски дълг и отговорност. Всички тези произведения, посрещани преди 9 септември най-често с отзивчивост и суперлативи от страна на определен кръг литературни критици, не са осветлени от съвременна литературна позиция. Доколкото днес се споменава мимоходом за някои ранни творби на Д. Талев, това става, за да се сподели най-общото твърдение, че те съдържат идейни противоречия и грешки, че много от тях са художествено неубедителни и дори слаби.

Когато това твърдение се отнесе внимателно към литературните факти, към ранните произведения на Д. Талев, става очевидно, че въпреки най-общата си истинност то има характер на твърде схематична констатация, на непълноценна характеристика. Реалната картина на двадесетгодишното литературно развитие на един неспокоен и противоречив автор със сравнително

бавно и усложнено идейно-творческо изграждане е много по-интересна, изненадваща и богата, отколкото изглежда на пръв поглед.

Тръгнем ли внимателно по пътя на белетриста, ние ще бъдем изненадани от странни парадокси в него. Следите ще ни отведат към дръзки изкачвания и неочаквани спущания, те ще разкрият ненужни отклонения и необмислени криволици, припрени стъпки или равен, целеустремен ход. И въпреки всичко ще ни завладее представата за някаква вътрешна монолитност и единство на авторовата личност, за спонтанен или съзнателен стремеж към изначална цел, за неотменима предопределеност на творческото развитие. Като червена нишка минава по целия път на Талев рано зародилата се идея, превърнала се по-късно в негов творчески императив: да създаде „нещо голямо за Македония“[6]. Ние не можем да си представим Димитър Талев без тази неумолима творческа повеля, без темата на неговия живот, без магнетизма на съдбовната художествена цел, която той осъществява с наивитета на дилетантската увереност или с могъщото перо на призван художник. Тъкмо представата за тази рано открита художествена цел, за нейното упорито следване, представа, която се налага и доминира при едно по-продължително общуване с неговото творчество, ни кара да омаловажаваме и недооценяваме авторовите отклонение и изненади.

Ранният Талев познава душевните бури на идейно неукрепналите, неустойчивите, на лишените от сигурен компас в живота и изкуството. В творческата си младост той попада под властта на най-непримирими, на крайно враждебни идейни полюси. Затова линията на идейното му развитие, доколкото е отразена в литературното творчество, е колеблива и неясна. Наскоро след като през двадесетте години под влиянието на идеите на социализма и социалистическата литература прави първите си опити за социална проза и изразява социалистическите си умонастроения, Д. Талев създава тритомен роман („Усилни години“), в който болезнено се чувствува липсата на цялостен и последователен мироглед, неустойчивостта на социалистическите му идеи и невъзможността да се ориентира в сложната идейна атмосфера на времето, в социалната картина на епохата. Този роман е свидетелство за художническата неопитност на белетриста по това време, но и за хаотичността на идейния му свят. Покъсно, когато в някои разкази от 30-те и началото на 40-те години прозвучават патриотарски призиви и шовинистични декларации, в други ни покорява топлата човечност и искреният демократизъм на вгледания в миналото и в човешките делници съзерцателен писател-хуманист.

Особено поразяващ е фактът, че по времето, когато в романа „На завой“ (1940) и пътните бележки от Германия, поместени в книгата „Завръщане“ (1943), Д.Талев застава определено на реакционни позиции и прокламира модни профашистки идеи, той вече активно живее, вълнува се и страда заедно със своите герои от времето на революционно-освободителните борби през Възраждането, време, изявило в най-изкристализирала форма националните добродетели и морални достойнства на нашия народ. Тогава Д. Талев вече пише и публикува във формата на отделни разкази части от своето бъдещо дълбоко хуманно и патриотично произведение, „Железният светилник“[7]. Наистина

---

[6] Вж. Г. Найденова-Стоилова — цит. анкета, Литературна мисъл, кн. 2, 1957, стр. 95.

[7] Вж. Зора, 1944 г.: Д. Талев, Внучката на Хаджи Серафим, бр. 7398; Шарената черга, бр. 7403; Господарят иде, бр. 7410; Несторениият грях, бр. 7417; Ведрина след буря, бр. 7427; Рожба от сърце, бр. 7443; Огънят в огнището, бр. 7447; Новият май-

необяснимо е едно такова идейно разноезичие в рамките на различни произведения, създавани през едни и същи години, или в една отделна книга, каквато е сборникът от разкази „Завръщане“.

Би било неправилно да се смята, че тук става дума за някакво елементарно противоречие между гражданския патос и естетическите възгледи на художника. Естетическите възгледи не са нещо самородно и неутрално; те се раждат в непосредствената литературна практика и гражданското битие на писателя, те се налагат или отхвърлят според законите на неговия граждански кодекс. Тук става дума за сложно противоречие и същевременно взаимодействие между редица субективни, заложени в природата на творческата личност фактори (като неспокоен темперамент, вродена политическа активност, природна разгорещеност, отзивчивост на духа и същевременно склонност към съзерцателност, вглъбеност) и редица обективни обстоятелства (условията в поробената родина, войните, политическия живот у нас през 30-те години и др.), които определят трагичната раздвоеност на писателя, несигурната и начупена линия на неговото идейно-творческо развитие, недъзите и сполуките на едно забавено естетическо съзряване.

Наистина много са изненадите и загадките на ранния Талев. Всеки, който внимателно проследява цялото му развитие, се убеждава, че той е явление сложно, дълбоко противоречиво и непознато. И нищо не ни дава право да подвеждаме с лека ръка всичко, създадено от него, под общия знаменател на несполуката и неуспеха. Нищо не ни дава право да констатираме и регистрираме с обидно безразличие горчивия опит на един толкова популярен наш писател, на един от първомайсторите на българското художествено слово. Най-общо казано, несполуките на ранния Талев са едно голямо назидание, един урок, една мъдра поука. Неговият творчески път е твърде показателен и красноречив за нашия литературен и общокултурен живот, за нашите политически нрави, за да може да се отмине и премълчи. Той предлага за анализ и обяснение много проблеми, той подсказва много изводи и потвърждава по оригинален начин азбучни истини на съвременното литературознание. Той поставя остро и недвусмислено проблема за отношението между мироглед и художествен метод, между обществено-политическа практика и художествено творчество, между идеология и цялостно светоусещане на автора. „Случаят Димитър Талев“ е особено интересен, тъй като едва ли има друг съвременен наш писател, който със собствения си път да потвърждава по-красноречиво многократно доказваната от историята на литературата истина за връзката между талант и мироглед; да илюстрира по-сполучливо факта, че колкото повече един талант се обогатява с научен, философски по-дълбок мироглед, толкова по-действено и художествено по-богато отразява смисъла и духа на епохата, която пресъздава, толкова по-пълноценно осъществява възможностите си на художник и осмисля проблемите и тенденциите на своята съвременност.

И същевременно тъкмо неговата еволюция на писател може да ни предпази от увлечението да схващаме тази връзка елементарно и опростено като непосредствена функционална зависимост, да търсим пряката проекция на всяка точка от линията на идейното му развитие върху плоскостта на литературното му творчество. За тези, които познават всичко, написано от Д. Талев в миналото и в наше време, е очевидно, че той е между онези автори, чиито

стор, бр. 7453; Монахът от Рила, бр. 7479; Душите се пробуждат, бр. 7498; Покорни люде, бр. 7510; Казано е, бр. 7540.

характерни страни на творческата индивидуалност — особености на художественото светосъзерцание, тематични интереси, стилни предразположения,— се изграждат бавно и са сравнително трайни. И тъкмо затова, колкото и противоречиво да е неговото идейно-творческо развитие, колкото и ясно видими да са неочакваните извивки и необясними ходове по изминатия път, има несъмнено и много неща, които са непреходни и насочващи в този път, проявени с различна сила през годините, но винаги дълбоко свързани с личността на художника и човека.

Тук бих искала да проследя само една страна на неговата идейно-творческа биография, която, струва ми се, дава ключ за навлизане в духовния свят на писателя, за разбиране неговата съдба на художник и за осветляване на редица проблеми, свързани с ранното му творчество. Ще си поставя за цел да разгледам как постепенно се поражда и утвърждава у бъдещия голям белетрист живият интерес към човека, към определени моменти от човешкото битие, към определени страни на човешката душевност, как този интерес прераства в трайно отношение към човека и заляга по-късно в основите на една цялостна и последователна концепция за човешката личност, определяща главните идейно-естетически ценности в зрялото му творчество. А тъй като оформянето и укрепването на хуманистичните идеи на всеки писател е винаги свързано с неговото цялостно развитие, тъй като предмет и съдържание на всяка художествена творба в един или друг смисъл е човешката съдба и човешкото светоотношение, несъмнено тук ще се засегнат съкровени, неотделими и същностни страни на творческата личност и биография на писателя Димитър Талев.

•

Когато в наши дни Димитър Талев се взира в своето минало, за да открие онези далечни пътечки, които са го отвели към трудния друм на литературното поприще, с много вълнение той си спомня за годините на ранното си детство. Тогава заедно с онова чувство на несигурност и постоянна тревога, „чувство, което доскоро усещах съвсем живо у себе си, когато си спомням за онези дни“ — както споделя авторът, — в съзнанието му изплува споменът за рано зародилата се у него „страст да слуша и да разказва“[8]. Надарен с ярка впечатлителност, чувствителност и жадно въображение, с необичайна „вътрешна зрителна сила“, бъдещият писател от ранна детска възраст се захласва в народното сладкодумие и заживява с горещото желание сам да разказва чуто и прочетено, сам да съчинява и увлича с невероятни истории. През дистанцията на времето и с опитността на автор, познал различни творчески хрумвания и състояния, Д. Талев е склонен да открие първи наченки на творчески построения, кълнове на творческо въображение в тези именно свои най-ранни опити за самостоятелна изява. В рано породилата се „потребност да измисля“, да споделя и общува със средствата на словото писателят съзира смътно предусещане за бъдещи сили първите неосъзнати трепети на творческа радост от самоосъществяване. „По-късно аз в цялата ѝ пълнота изпитах тази сладост, която изпитва човек, когато той сам разказва, а другите го слушат. В тази сладост има не малко честолюбие, но когато ти се удаде да задържиш вниманието на окръжаващите, в това свое умение ти влагаш и всички свои творчески сили — усещане за правда, чувство

[8] Вж. Г. Найденова-Стоилова, цитираната анкета, Литературна мисъл, кн. 1, 1957 стр. 97—98.

за слово и чувство за мярка. Не започна ли моето писателство тогава, когато аз започнах сам да разказвам, още преди да съм се научил с детската си ръка да държа перото?“ — се пита авторът, когато иска да открие далечната предистория на съвременното си литературно дело.[9]

Може би не е съвсем без значение фактът, че първите „написани творби на малкия Димче, както са го наричали близките му, се раждат в болка и страдание, че те, макар и подражателни по форма, са израз на негови съкровени изживявания, на неговата скръб. Когато в 1908 г. умира баща му, а из родния град продължават безчинствата на турския поробител, покрусеното дете чувствува нужда да напише свои изповедни творби. „Моите първи „произведения“ бяха две несръчни стихотворения — едното говореше за сирашката мъка (във връзка с ранната смърт на моя баща), другото беше словесен бунт против турските насилия в моя роден край“ — си спомня Талев след много години.[10]

Човешкото страдание, трагичното в съдбата на отделния човек и на цял един народ — жертва на политически комбинации и коварни домогвания — ще се наложи като основна, доминираща тема в произведенията на бъдещия белетрист. Осъществена в мажорни интонации или чрез лирично приглушени тонове, тя ще зазвучи в различни варианти и с различна сила на художественост и правдивост в цялото му бъдещо творчество.

Безрадостно е детството, ограбена е младостта на бъдещия писател. Години на войни, на недоимък и напразни надежди. Трите последователни войни затварят вратите на гимназиите и жестоко осакатяват образованието на няколко поколения. Редуват се месеци на учебни занятия в Солунската гимназия, в Скопие, Стара Загора и Битоля с дълги прекъсвания и ваканции, които оставят спомена за оскъдните радости на едно упорито самообразование. Казармата го грабва направо от ученическата скамейка, недовършил учебната година. В душата на Талев остава задълго неудовлетвореността и подтискащото самосъзнание за онова „безсистемно и откъслечно образование“, което той е получил през ученическите си години.

Чувствителен и сантиментален, самовглъбен и стеснителен младеж, Д. Талев изживява с плаха радост първия си досег с българската литература. „Свободна България“, нейната култура и изкуство са непостижими и недостъпни за мечтателния син на Македония. Срещите на юношата с българската литература са случайни и епизодични. С вълнението на непосветен, с чистата жажда на недоучил той разтваря в трепетно благоговение през 1916 г. страниците на Антологията на Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов. „С малки прекъсвания почти до края на 1916 година това е време на ученическо безделие. Но аз използвах добре това време. Отначало дълги месеци се затварях в къщи и не излизах. Срамувах се да се покажа с очилата си, пък и се встрастих в четене. Тогава ми попадна в къщи, кой знай откъде, един цял сандък с книги. Четох денонощно. От това време датира и моята първа истинска среща с българската литература. Като ровех в книжата на брат ми Георги, намерих антологията на Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов. Беше измачкана, изпокъсана. Запрелиствах я бързо. Портретите на българските поети и писатели ми направиха дълбоко впечатление. Тук беше портретът на

---

[9] Вж. Д. Талев, Две слова о творческом процесе, Вопросы литературы, год. 1961, кн. 11, стр. 183.

[10] Пак там, стр. 101.

моя любим Вазов. Тук видях за пръв път и портрети на Яворов, на Пенчо Славейков. . . четох, четох много пъти тази антология — разказва Талев. — Тя ме вълнуваше като никоя друга книга. Портретите ми даваха илюзия за живота. Струваше ми се, че съм влезъл в действителен дсгег с всички тези хора. И тази среща с българските писатели утвърди решително моето намерение. „Поет, писател" за пръв път добиха нещо конкретно, към което аз вече не престанах да се стремя, макар и все още само в мечти за твърде неопределено бъдеще."[11]

Срещата на младия Талев с творчеството на Ив. Вазов се оказва решителна за бъдещия писател. Народният поет го пленява завинаги с революционния патос на произведенията си, с горещото си родолюбие, с достъпността на художественото си слово. Аналогията между отразяваната в романа „Под игото" действителност и живота в родината на младия патриот му въздействува изключително силно; тя го поразява и трогва, вълнува и вдъхновява дълги години. Романът „Под игото" докосва най-чувствителни струни в душата на младия човек. За да разберем необикновеното въздействие на този роман върху юношата Талев, за да си обясним трайните следи, които той оставя върху цялото му творчество, необходимо е да навлезем в атмосферата на онова тъжно робско време, да почувствуваме неповторимия дух на епохата, да се вживеем в тревожния копнеж на едно детство и младост, преминали в надежди и очакване, в неутолима жажда за искрено патриотично слово, за подвиг и героизъм. „По-късно — споделя Д. Талев — аз прочетох „Под игото" на Иван Вазов и почувствувах истинската сила на писателското призвание, благородната роля на писателя. Въздействието на този роман върху мене беше необикновено голямо. Както е известно, нашият народен поет описва в него страданията на българския народ под турско робство, а когато аз го четях, моята родна Македония все още беше под властта на турците. Романът на Иван Вазов беше забранен у нас, за неговото четене затваряха няколко години. Аз го намерих в стаята на моя по-голям брат, учител и революционер, четох го тайно, повече нощем, и много пъти чувах в същото това време как зад стените на бащиния ми дом отекват стъпките на турската стража. Пред очите ми беше вдъхновеното творение на писателя, а в ушите ми, в ударите на моето сърце — звучеше самият живот. Тази книга стана за мене ключ към голямата и сложна тайна на писателското творчество. Впоследствие аз открих и други такива ключове, а златния ключ ми даде великият Лев Николаевич Толстой."[12]

Подтик за своите първи стихотворни опити Д. Талев получава от поезията на Ив. Вазов. Ученик в Солунската гимназия, той пише през 1912—1913 г. първия си „роман", представляващ преразказ на „Под игото". (Външно свитият и скромен юноша проявява решителност и дръзновение в първите си творчески опити.) В първия публикуван разказ „В очакване" темата и образите са пряко взаимствувани от разказа на Иван Вазов „Иде ли?".[13]

Дълго време Димитър Талев остава покорен от поетичния свят на Иван Вазов. Много страници от първия му по-сериозен роман „Усилни години" напомнят за неопитността на ученик, който не умее да се освободи от опеката

---

[11] Вж. Г. Найденова-Стоилова, цит. анкета, Литературна мисъл, 1957, кн. 2, стр. 87.

[12] Вж. Д. Талев, цит. статия, Вопросы литературы, 1961, кн. 11, стр. 184.

[13] Вж. Д. Талев, В очакване, в. Родина, Скопие, брой 283 от 12. III. 1917 г., стр. 1—2.

на своя учител, който все още не е в състояние да претвори, да преосмисли и превърне в свое лично художествено достояние поуките от неговите уроци и наставления. Вазовски патриотичен патос, вазовски интонации и реторична преповдигнатост на тона се долавят в множество гражданско-патриотични разкази на ранния Талев, разпръснати по страниците на македонския печат от края на 20-те и началото на 30-те години. Вазови белетристични традиции, извисени до качествено нова степен на художествено претворяване на действителността, продължава Димитър Талев и в зрялото си литературно творчество.

Изключително интересен и показателен момент от идейно-творческата биография на Талев представляват неговите първи социални разкази и импресии, намерили гостоприемството на някои от най-прогресивните вестници и списания през 1923, 1924, 1925 г.[14] Те разкриват отзивчивост към съвременната социална проблематика, гражданска развълнуваност и честно негодуване срещу социалните контрасти на века. Те са израз на искрено съчувствие към социалната драма на съвременния човек, към неговата социална безпомощност и самотност в капиталистическия свят. За пръв път в творчеството на Талев човешкото страдание е социално обусловено. За пръв път трагичното има своите социални и обществени координати. Тези първи прояви на ранния Талев в духа на социалистическата проза представляват интерес преди всичко като свидетелство за привлекателната сила и обаяние, за голямата популярност на идеите на социализма всред широки кръгове от прогресивната интелигенция, всред цялата будна младеж от началото на 20-те години. Но същевременно те са трагичен документ за загатнати само и неосъществени авторови възможности, за рано изпепелени прогресивни социални стремления, за бързо погазени идейни и литературни въжделения. Те ни отвеждат към идейната непоследователност и трагична раздвоеност, към по-късната идейна безпътица на един рано дерайлирал от комунистическото движение млад човек, откъснал се от своята необходима и естествена среда при първите разочарования, преди да успее да превърне социалистическите идеи в свое гражданско верую, в свой мироглед.

Първите социални разкази на ранния Талев, макар писани след Септемврийските събития, по своята идейна насоченост, по социални настроения, по жизнена атмосфера, образи и художествени средства се доближават до предсептемврийската социалистическа литература, неотразим онзи поетически свят, който слънчевият юноша на пролетарската поезия Христо Смирненски сътвори в „Децата на града“ и „Зимни вечери“. Макар и под влиянието на Комунистическата партия, младият Талев не успява да догони тревожния ритъм на времето. Той остава настрани от патоса на революционния метеж, необжегнат от кървавите пламъци на септемврийския погром. Не го подема и онази мощна вълна на динамика и революционна устремност, на демократизиране и „оварваряване“ на изкуството, която руши по това време стари естетически канони и литературни норми, за да залее с нови жизнени сили, с ново земно световъзприемане, ярка багреност и експресивна образност страниците на „Пламък“, „Ведрина“ и „Нов път“. В своите социални разкази Д. Талев остава твърде

[14] Вж. Д. Талев, Вампирът, разказ, в. Работнически вестник, седмична литературно-научна притурка, № 35, към бр. 205 от 24. II. 1923 г.; същия разказ, препечатан във в. Работническо единство, бр. 28 от 27. V. 1924 г.; Паякът, разказ, в. Лъч, бр. 26 от 24 ноември 1923 г.; На улицата. Откъслеци, импресии, сп. Нов път, год. I, кн. 5, 1924, стр. 141—143; Големият Петко и малкият Петко, разказ, сп. Нов път, год. II, 1925, кн. 13,стр. 371—376.

далеч от революционния патос и партийна страстност на социалистическия хуманизъм на Смирненски. Той не достига до онази вяра, която се ражда в кървави изпитания, до онова гневно изобличение и безапелационна присъда, които определят силата и гражданската значимост на септемврийската литература. Социалният патос на неговите произведения е оцветен с наивно-сантиментални багри, в тях прозвучават жалостиви интонации и мелодраматични акценти.

Когато пише своите разкази за жертвите на капиталистическия град, Д. Талев не живее с илюзията, че е оформен пролетарски писател. Напротив, погледът му е насочен напред, съзнанието му е заангажирано с далечни творчески намерения. Неговите разкази за живота на столицата са израз на спонтанни чувства и впечатления; в тях се долавя гласът на възнегодувалата съвест и душевният потрес, предизвикани от контрастите на капиталистическата действителност у един прокуденик на изостанала Македония, дошъл да черпи с пълни шепи от цивилизацията и културата на „свободния свят".

Тогава той е студент по славянска филология и има щастливата възможност да слуша лекции при най-големите представители на филологическата мисъл у нас по това време, при професорите Иван Шишманов, Боян Пенев, Йордан Иванов, Михаил Арнаудов, Любомир Милетич и Стефан Младенов. Осъзнал недъзите на своето „разпокъсано образование", Д. Талев сериозно и задълбочено изучава българската литература, рови се из сборници с народни песни, приказки и умотворения, за да обогати своя усет към народното сладкодумие, към живия народен език с конкретни знания за народния бит и душевност. А със своето усърдие и любов към езиковите проблеми той привлича вниманието на такива професори като Л. Милетич и Йорд. Иванов, които дори възлагат надежди за бъдеща успешна работа в областта на езикознанието. По това време Д. Талев вече живее със самосъзнанието на създаващ се писател и затова целенасочено се вглежда в архитектониката на всяка художествена творба, съзнателно овладява литературния език като необходим строителен материал за своята предстояща писателска работа. Но този „почти слаб млад човек, с необикновено дълбоки очила"[15], със също така необикновена впечатлителност и силно развито „вътрешно зрение" се вглежда с още по-голямо внимание в живота на капиталистическата столица, открива фалша на нейния шум и блясък, грозната неприветливост на крайните ѝ квартали. Сам изживял изпитанията на скитничеството, на болестта и глада по време на нескончаемото си ученичество, Д. Талев е поразен от тъжната участ на българите бежанци от Македония. Прокудени от родния край след двете национални катастрофи, потърсили пристан и прехрана в столицата, те намират скъпернический прием на капиталистическия град, голото поле или схлупените бараки на софийските покрайнини, глада и безработицата или плахите илюзии и скромни надежди на различни дребни съществувания.

Когато Талев прави първите си опити за социална проза, Христо Смирненски е пресъздал вече със затрогваща обич безмълвното страдание на жертвите на капиталистическия свят. С неповторима внушителност той е въвел в поезията печалния декор, атмосферата и пейзажа на столичните покрайнини, демаскирал е бездушието и жестокостта на каменния град, чиито безумства и

---

[15] Вж. Г. Константинов, Спомени за Димитър Талев, Септември, кн. 12, 1966, стр. 160.

контрасти не могат да се прикрият нито в лудата суета на делниците, нито всред електрическия блясък на вечерите. С неизразимото страдание на обречен той е въплътил своето очакване, своята покруса и болка в алегоричния образ на жълтата гостенка, в чиято жестока прегръдка скоро секна и неговият последен дъх. На съвременниците и последователите му не оставаше нищо друго, освен да се стремят към прекрасните художествени образци, които той завеща, според силата на своя талант и повелите на своето сърце. И ако тук се споменава името на Хр. Смирненски редом с името на ранния Талев, то е не за да се извършва светотатство спрямо личността и перото на големия пролетарски поет, не за да се осъществяват някакви измъчени аналогии или да се търси ефектът на контраста (т. е. да се изтъква онова, което Талев очевидно не е успял да постигне), а за да се посочи реалното съотношение между високоталантлив учител и начеващ писател, току-що освободил се от своята провинциална затвореност, пред когото тепърва ще се открива необозримият свят на изкуството.

Когато съвременният читател разгръща страниците на партийния и демократичния печат от началото на 20-те години и всред изтъкнатите имена на личности, внушаващи уважение с литературното си дело и гражданската си биография, открие името на младия Д. Талев, той е обзет от смесени чувства на радост и разочарование, на съжаление и негодувание. Наистина ти става мъчително болно за рано загубената вярна посока, за пропилените покъсно сили и пропуснати възможности, за неоправданото доверие.

Едва ли младият писател е съзнавал каква чест е било за него още с първия си и може би най-сполучлив социален разказ „Вампирът" да споделя съавторство върху страниците на литературната притурка на „Работнически вестник" с автори като Георги Бакалов и Крум Кюлявков. По-късно, може би поради актуалността на темата, същият разказ се препечатва върху страниците на вестник „Работническо единство".[16] Профсъюзен вестник, легална проява на ОРСС, конфискуван многократно, той има характер на работническа трибуна. В него четем бележки, дописки и реплики с многозначни подписи: Галилей, Ян Хус, Буревестник, Гаврош, Спартак, Черноработник, Безработен, Стачник, Железничар, Пристанищен, Тютюноработник. . . Върху неговите страници

---

[16] За актуалността на темата на разказа— работническата класа и туберкулозата — са показателни редица материали, публикувани върху страниците на същия вестник. Например в бр. 35 от 22. VI. 1924 г. четем бележка под заглавие „Туберкулозата в София", в която се съдържат следните обобщения: „В печата напоследък се съобщиха оскъдни сведения за изследванията на софийския диспансер за туберкулозно болни. Болните са били изключително работници, служещи, чиновници и ученици. Заключението от това изследване е, че на 4 души жители на София 1 е болен от туберкулоза. . ." А в бр. 38 от 11. VII. 1924 г. вестникът помества голяма статия, подписана от д-р Devil, носеща характерно заглавие — „Работническият бич — туберкулозата и празника на розите". В нея четем: „Борбата" на буржоазията против туберкулозата е най-мръсното лицемерие, най-отвратителната заблуда. Трудещите се маси трябва с най-голямо възмущение да отхвърлят поднасяните им от разни буржоазни „филантропи" и агенти рози и да не стават съучастници в тази отвратителна комедия, която се разиграва от буржоазията, за да се хвърли прах в очите на трудещите се." Статията е написана по повод разпространените из софийските улици позиви от „дружеството за борба с туберкулозата, с които се канят софийските граждани и цялото население на страната да отпразнуват празника на розите. 12 юли — Петровден е определен ден, в който буржоазията манифестира своята „филантропия", своето „милосърдие" към страдащите от туберкулоза. И има защо — казва авторът — България е страна, която сравнително дава най-голям процент туберкулозно болни. . ." В същия брой на вестника е поместена голяма статия със заглавие „Туберкулозата е работническа болест".

ни привличат статии от Георги Бакалов, Димитър Благоев, Йордан Милев, Антон Страшимиров, статии за безработицата, за 1 май, за работническата солидарност, за Ленин и Димитър Благоев (във връзка със смъртта им), за Христо Смирненски и „Безсмъртният предтеча“ (Христо Ботев).

Всред такива големи имена се чете и името на начевашия белетрист. Разказът „Вампирът“ е написан с топло съчувствие и симпатия към работническата класа, която цял живот създава материални блага, за да живее и умира всред мизерия и глад, без въздух и слънце, без мечти и радости. Заедно с автора ние слизаме във влажните подземия на нищетата, на безутешната скръб и беззащитност, в царството на туберкулозата и смъртта. Слизаме в жилището на работническо семейство, чиито невръстни деца умират едно след друго, покосени от социалния бич на работническата класа — туберкулозата. Социалният протест на автора не е достатъчно художествено изкристализирал: Талев не е в състояние да се освободи от тезисността, статичността и излишната обяснителност в повествованието, но същевременно той е искрено развълнуван и успява да внуши чувството на негодувание срещу извършена човешка несправедливост и непоправимо беззаконие: „Бащата беше работник-зидар. Повече от двадесет години строеше къщи, много грамадни и красиви палати бе построил, но те бяха чужди, те бяха на богатите, а за себе си нямаше човешко жилище и живееше с децата си във влажни подземия. . .“

На образа на пролетарския баща—жертва на експлоатация и социална обезправеност, е противопоставен лекарят-буржоа, чието високомерие и класово презрение го превръщат в бездушен констататор на настъпващия фатален край, на смъртта.

В този разказ младият автор си е поставил сложна и в известен смисъл непосилна задача: да разкрие безутешната скръб на бедните родители, които в своя влажен бордей, безпомощни и изоставени от света, загубват и последната си оцеляла рожба, загубват последните искри надежда в мрака на безрадостния си живот. За пръв път в творчеството си младият Талев прави опит за психологическа проникновеност, за вярно и убедително постигане правдата на сложни човешки изживявания, жизнената достоверност и драматизма на необикновено човешко страдание. От една страна, избраният сюжет се е оказал благоприятен за автора, тъй като самата пресъздадена действителност има характер на човешка драма. Тя бързо привлича вниманието на читателя, буди съчувствие, вълнува и благоприятствува за постигане убедителност на авторовото съпреживяване. Но същевременно тъкмо за реално проникване в такава затрогваща човешка драма не са достигнали силите и умението на начевашия белетрист. Наистина Талев има известни успехи: чрез редица верни психологически детайли той е успял да загатне за напрегнатата атмосфера на очакване на неизбежния край, на осъзната човешка безизходност и самотност, на безмълвно отчаяние. Но за съжаление тъкмо когато е постигнал жизнена непосредственост и убедителност на човешките изживявания, той се впуска в излишна обстоятелственост или изгражда безжизнен диалог.

Макар и неособено сполучлив, първият опит на Талев за психологизуване, за пресъздаване на сложни, драматично напрегнати човешки изживявания е характерен и показателен с явното желание на автора да постигне плътен реалистичен рисунък. Още тук се долавя, макар и в една елементарна форма, стремежът на ранния белетрист, превърнат по-късно в основен принцип на реалистичното изображение на човешката душевност — да внушава

психичното чрез сравнения с конкретни, зрително възприемаеми предмети и явления от делничния бит, от материалния свят, заобикалящ човека. Този стремеж към вещественост и нагледност е наивно осъществен в най-ранните разкази, в които сравненията са обикновено елементарни, битово примитивни и дори някои от тях се повтарят в различни творби при аналогични обстоятелства. Но те са симптоматични за посоката на първите авторови търсения, за реалистичните традиции, към които той се е устремил. Не с особен вкус и обемност на обобщението се отличава и алегоричният образ, дал наименование на разказа. Алегорията е съвсем прозрачна: вампирът—хищникът-град, кръвопиец и враг на работническата класа, души във влажните си пазви децата на пролетариата.

И все пак първият разказ буди надежди и очаквания. Той е написан с искрено съчувствие към социално безправните, към трагичната обреченост на децата на пролетариата, чието неразцъфнало детство повяхва рано осланено от убийствената атмосфера на капиталистическия свят, към безименните труженици—роби на капитала. Ето как завършва разказът: „. . . В това време отвън долетя силен и тъп звук, приличен на грохот, свирката на градския арсенал свиреше и викаше трудещите се на черна работа. Почваше нов ден за борба с глада и смъртта."

Във „Вампирът" Талев се откликва на един съдбоносен за пролетариата проблем: проблема за туберкулозата и борбата с нея. От честни граждански позиции той отправя обвинение срещу света на ситите, на избраниците и облагодетелствуваните, чието студено безразличие и нагла безцеремонност спрямо социалните бедствия на пролетариата се стреми да изобличи със средствата на неукрепналото си перо.

Но за съжаление, когато последователно се четат ранните социални разкази на Талев, трудно е да се долови някакво развитие, обогатяване на художествената мисъл и идейния свят на автора, въпреки че те са писани в три последователни години. Тези разкази категорично оставят у читателя впечатлението за художествена неизбистреност, за идейна непълноценност и неукрепналост; те респектират преди всичко с авторитета и заслугите на онези издания, на чиито страници младият Талев е потърсил трибуна, и несъмнено представляват интерес за нас само защото са документ от идейно-творческата биография на бъдещия голям белетрист.

Навярно младият Талев е бил най-силно потресен от съдбата на най-беззащитните пленници на социалната неправда, на децата в капиталистическия град. Във всички свои разкази той рисува бледите лица и крехки фигурки на тези лишени от детство мъченици на социалната несправедливост. Всред каменните грамади на столичния град, всред уличната кал, върху която се открояват големи четвъртити петна светлина, всред фалшивата мелодия на празнични локали той съзира плахата фигура на момиче-продавачка на цветни картички. Твърде много тя напомня за изящната Цветарка на Смирненски и същевременно дразнещо изпъкват несполуките на младия белетрист. (В същност Талев и Смирненски са връстници, но в храма на изкуството всеки пристъпва със своя крачка, всеки идва по свой път, със свои заложби и индивидуална участ.)

Художествената цел, която си е поставил Талев в големия разказ „Паякът", е сложна и интересна: чрез историята на едно озлочестено дете да разкрие извратеността на буржоазния морал. Разказът се изгражда върху контрасти — грамадния, шумен столичен град и самотното премръзнало

момиче, самодоволното безделие, опорочеността на господата от столичния хайлайф и полудетската наивност на бедното сираче. Много усилия полага авторът, за да постигне жизнена непосредственост, наситеност на багрите и изчерпателност на повествованието. Със средствата на традиционната описателност, която преминава на отделни места в натуралистично уподобяване, той се стреми да внуши атмосферата на столичните улици, на шумните вечерни заведения. Без усет за целесъобразност на художествения детайл натрупва много подробности, добросъвестно пресъздава епизод след епизод, но неповторимият въздух на големия град, ритъмът и диханието на живота в него не се постигат. Пресъздадената човешка трагедия, унижението на един човек и безгласното му страдание не докосват сърцето на читателя. Силата на балетристичното внушение се разсейва в една нестройна композиция, в твърде шаблонния диалог и мелодраматичните ефекти, които придават на трогателната история характер на банална и пошла сцена от буржоазния бит. В гласа на автора прозвучават нотки на сантиментално умиление и сълзлива разнеженост, които нямат въздействието на пестеливата и сурова правда на проникновения реализъм. Не без усилие известни сполуки биха могли да се открият в изграждането на портрета, в разкриването на моралната уродливост на безделника-съблазнител. До известна степен авторът е съумял да внуши отвращение към този опорочен от скука и леност син на капиталистическия свят. Като своите събратя той прави опит да прикрие своя цинизъм и бруталност зад маската на дребна благотворителност. В едно общество, в което всичко има стойност, той предлага вещи и пари, за да заплати цената на невинността, чистотата и поруганото човешко достойнство.

Когато читателят се опита да оцени този разказ, трудно му е да се освободи от онова впечатление, което той прави на фона на останалите материали, публикувани по това време във вестник „Лъч“. „Независим народен вестник, винаги на страната на потиснатите и онеправданите“, той върви по пресните дири на кървавите септемврийски събития.[17] В него се чувствува горещото дихание на следсептемврийските дни, решителното извисяване на общественото мнение до нивото на страстно гражданско отрицание и политическо заклинание. В брой 18 от 15 ноември във връзка с откритата подписка за набиране на помощи за „жертвите от септемврийските събития“ вестникът излиза с призив: „Подкрепете семействата на избитите и арестуваните! Дайте вашата помощ за хилядите овдовели жени и осиротели деца — невинни жертви на септемврийските борби!“ А в брой 26 от 24 ноември, в който Талев публикува „Паякът“, а Асен Разцветников — фейлетона „След ужас спасение“, по повод на същата подписка се казва: „Инициативата на писателя Антон Страшимиров (за откриване на подписката — б. м.) заслужава похвала за хуманността ѝ.“ Почти във всеки брой четем съобщения за скромни дарения, с които отделни лица или сдружения правят своя принос в подкрепа на жертвите на септемврийските събития. С политическа острота и гражданска смелост се отличават уводните статии „Изборна комедия“, „Едно погребение“, „Демаскиране на българската „Демокрация“, „Лека пръст на буржоазната „демокрация“!, „За свободата на печата“, „Върнете свободата“ и др.,

---

[17] В. „Лъч“ започва да излиза като легално издание на БКП след Септемврийското въстание в 1923 г. По-късно променя позициите си и редакторът му (Иван Ганчев— б. м.) преминава към групата на ликвидаторите Иван Клинчаров и Сидер Тодоров. (Из Български периодичен печат 1844—1944, т. I).

с които вестникът се обявява открито против законодателните избори на 18 ноември и лицемерната политика на Демократическия сговор.[18] Силно впечатление правят поместените материали във връзка със смъртта на вожда на световния пролетариат Владимир Илич Ленин. Вестникът излиза със съобщение и отделна голяма статия, в няколко последователни броеве публикува спомени и лични впечатления за Ленин (без подпис). Вниманието на съвременния читател привличат карикатурите на Александър Жендов, стихотворенията на Емануил Попдимитров „Въглекопи“ и „Знамена“, разкази от Иван Светославов, Ведрин (Иван Вандов), Тома Неверний (Тома Измирлиев), Босяк (Стефан Йончев), Е. Зрак (Емил Коралов) и др.

Как изглежда разказът на Д. Талев на този фон? Без да се надценяват естетическите и идейните достойнства на литературната страница на в. „Лъч“, твърде пъстри и неравностойни, като се има пред вид общият борчески дух на вестника, който носи атмосферата на напрегнатите и тревожни следсептемврийски месеци, може определено да се каже, че той оставя у читателя впечатлението за изживени умонастроения, за художествена посредственост и закъснял социален сантиментализъм. И най-прозорливият читател не би могъл да открие в тези първи разкази нещо, което да предсказва появата на бъдещия белетрист.

Още по-силно чувство на изненада, бързо последвана от разочарование, ни обхваща, когато открием името на ранния Талев върху пожълтелите страници на списание „Нов път“. Съхранили богатия дух, доблестта и съвестта на едно поколение творци на художественото слово през едно десетилетие на граждански изпитания и смут, тези страници са запазили и първите белетристични опити на неизвестния тогава автор. Тук намираме неговото име всред още по-убедителни имена, между които е напълно достатъчно да се споменат няколко: Бакалов, Фурнаджиев, Разцветников, Каралийчев. . . Горки, Есенин, Холодковски, Франц Меринг. . .

Творби от типа на Талевите лирически импресии „На улицата. Откъслеци“, поместени в „Нов път“, са свидетелство за неотразимото въздействие, което художественото дело на Хр. Смирненски е имало върху мнозина негови съвременници. Ранният Талев е един от тези, които не са успели да претворят това въздействие в богато осмислено творческо влияние и твърде осезателно са се подали на изкушенията на лесното външно подражателство. В тази импресия той е изцяло в плен на поетическия свят на Смирненски. Без да е в състояние да разгадае тайните на неговото поетическо майсторство, Талев взаимствува художествени образи и поетически словар, стреми се към негови интонации и поетически обобщения. Това личи още в самото начало на импресията: „Пламтят безброй електрически слънца и белият им блясък разкъсва сивата дреха на настъпващата нощ. Мракът се отдръпва зад ъглите на каменните сгради, дебнещ и злокобен. Шумни са многолюдните тротоари; море от хора се люлей по тях. Блестящи глобуси ги заливат с бяла светлина. . .“ Наново контрастите на капиталистическия град будят честното негодувание на младия белетрист. На фона на примамващите блясъци и дебнещия мрак изплуват фигурите на „уличната жена“, на малко без-

[18] Бж. бр. 28 от 26. XI. 1923 г. статията „Несговорният сговор“, в която четем следните редове: „Демократическият сговор даде достатъчно доказателства, че е мъртвороден: като партийно-политическа формация той не ще може да просъществува и когато пристъпи към оделотворяване на хубаво фризираната си програма, ще се разпадне вследствие на вътрешните недъзи, от които страда. . .“

домно дете, на дебел господин и тълпа труженици. Сега авторът търси нови, по-преки форми на емоционално-действено изразяване на своето съчувствие. Той задава въпроси, търси отговор и обяснение, предизвиква изповеди и откровения, в които звучат съвсем познати интонации, но в които не се постига силата на обобщението, мащабността и красотата на поетическите внушения на Смирненски.

„Кои сте вие, подобни на сенки, с бледи посърнали лица? — се обръща авторът към своите бледолики братя, към работниците. — Пристъпяте плахо, преплитат се покосените от умора нозе, ръцете ви — увиснали от немощ. Аз ви срещам винаги, където звънти чук, където се чува грохот на машина. И винаги печални, мълчаливи, а по челата ви грижата чертае своите знаци. . .“ Ранният Талев състрадава искрено, той разобличава и осъжда, но е много далеч от истинска класова характеристика на пролетариата. В безименните труженици той не е в състояние да долови социалния протест, скритата революционна енергия, силата на класата. Неговите герои са безпомощни страдалци и мъченици, безсилни жертви на капиталистическия свят. Без да се изпада в изживени вече догматични изисквания, според които във всяка отделна творба за живота на социалните низини в капиталистическото общество трябва непременно да се отрази и тяхната революционна мощ, тук не може да не се изтъкне крайната идейна и художествена несъстоятелност на образите на тези „печални“ и „мълчаливи“ жертви на капитала. Не е необходимо да се сравнява с образа на буреносните тълпи в поезията на Смирненски, чието влияние се чувствува твърде осезателно в импресията. Достатъчно е да се спомена само някои от големите исторически събития, които определят облика на онова революционно време, през което ранният Талев публикува върху страниците на списание „Нов път“, като Владайското войнишко въстание, Железничарската стачка, Септемврийските събития, априлския погром, за да се разбере колко ограничена и базактуална е авторовата позиция, колко непълноценна е неговата симпатия и обич към социално обезправените. Тези исторически събития бяха наложили на историческата сцена един нов пролетариат, когото Талев не видя и не изобрази в социалната си проза.

Талев не успя да види в „уличната жена“, в проститутката, чиято изповед слуша с внимание и разбиране, „нещастна рожба на социалната принуда“[19], той е твърде далеч от онази богата символична многозначност, която носи в себе си традиционният образ на Гаврош в литературата. Неговият гладен и самотен Гаврош е свидна жертва на мизерията, дете-мъченик и несретна, самотна птичка, понесена от вихъра на живота. „Гаврош! Гаврош! О, мило палаво дете на улицата!. . . Нещастно дете! Един ден като на малко, гладно и измръзнало птиченце ще клюмне палавата ти главичка, ще угасне блясъкът на очичките ти и завинаги ще заглъхне твоята весела песен. И ще очистят улицата от твоето слабо телце, като от непотребна вещ. Защото ти си самичко в света, а мрачно гледат дворците каменни и никой няма да разтвори вратите си пред тебе, о, бедна рожбо на улицата.“

За пръв път в последния си публикуван опит за социална проза в разказа „Големият Петко и Малкият Петко“ Д. Талев внася нов идеен момент. За пръв път той показва спонтанно породилото се чувство за класова солидарност между бездомните самотници от столичните покрайнини. За разлика

---

[19] Вж. М. Николов, Христо Смирненски, литературен очерк, С., 1965, стр. 106.

от шумната и показна филантропия на буржоазията, тук, всред безработица и безхлебие, се зараждат топли човешки отношения, истинско състрадание и чувство за обща участ и неволя, които сродяват. Героят на разказа, сам гладуващ работник, сгрява с човешка ласка и нахранва с корав хляб самотно изоставено дете. Неговата мълчалива и непретенциозна човечност контрастира с бездушието и жестокостта на собственика-господар. Тази идейна есенция на разказа, предадена тук в един твърде избистрен вид, би могла да внесе нещо по-ново и интересно в социалните етюди на Д. Талев. Но и в този разказ авторът се е впуснал в самоцелно усложняване на фабулата, наново той изгражда един делнично сив, елементарен диалог, наново в стремежа си към жизнена правдивост изпада в натуралистично описателство, всред което се притъпява ритимът на живота, силата на човешките изживявания, оригиналността на характерите. Образите избледняват, за да добият безизразността на нещо крайно познато и банално. Отделните епизоди се подреждат един след друг в тяхната житейска последователност, без подбор и чувство за художествена значимост. Езикът на разказвача е твърде еднообразен, изобилстващ от шаблонни изрази и повторения.

В творческата си младост Д. Талев остава чужд на онази напрегната художествена атмосфера, която характеризира годините след Септемврийските събития, когато в литературния живот се поставя началото на нови естетически процеси, на нови естетически насоки, на нови идейно-художествени стремления, издигнали септемврийската антифашистка поезия и проза на равнище, достойно за нашата литературна класика. В едно време на дръзки естетически търсения, на новаторство и спонтанна съпротива срещу традиционната описателност младият Талев остава подвластен на външната натуралистична правдоподобност, на статичното и констативно отразяване на действителността. Макар че се стреми към образния свят на Смирненски, към неговия художествен поглед към света, по същество той е съвсем далеч от него. В поезията и прозата на Смирненски целият столичен декор, каменните грамади, електрическите глобуси, шумът и блясъкът или мизерията в крайните квартали имат едновременно убедителността на конкретно-реалистични моменти от обстановката и внушителната сила на ярки и незабравими символи.

Младият Талев не можа да вникне в характера на своята революционна епоха. Той е съвременник на исторически събития, които ускориха революционизирането на народните маси, издигането им до висотата на решаваща обществена сила, ръководена от партия, тръгнала по пътя на ленинизирането. Той е съвременник на онази вълна от масови акции, митинги, стачки и демонстрации, на голямото антифашистко въстание, които разкриха революционната мощ на народните маси и силата на едно ново обществено съзнание. В такова време на революционна устремност, на решително историческо утвърждаване на класата на пролетариата отзивчивият млад белетрист остана на нивото на социалното съчувствие и състрадание. Той се доближи до социалистическия хуманизъм на пролетарската поезия, но не можа да достигне неговите мажорни интонации. . .

Би могло още много неща да се кажат за първите социални разкази на Д. Талев, за техните художествени слабости и идейни неблагополучия, но това днес няма нито особен смисъл, нито оправдание, нито пък би било особено етично. По-важно е да се опитаме да потърсим причините за тези неус-

пехи не за да ги оправдаем, а за да ги обясним, за да разберем характера на една своеобразно изживяна творческа младост.

Когато се посочват ранните неуспехи на Д. Талев, необходимо е да се подчертаят два момента: липсата на последователни идейни позиции на автора, определяща непълноценността на неговия социален протест и ограничеността на неговия хуманизъм, а също така и художествената елементарност на онези средства, с които по това време той е в състояние да осъществи поставената си творческа цел. Колкото и да са свързани тези компоненти в живата тъкан на конкретната художествена творба, колкото и опосредствувани да са връзките помежду им, за по-голяма яснота тук се налага тяхното обособяване. То е необходимо, защото ни насочва към две основни страни от духовния свят на писателя: към неговата идейна неукрепналост по това време и към бавното му, затормозено и неравномерно общокултурно и естетическо изграждане.

Д. Талев е син на своето време и на своята родина. Ние не можем да го разберем, не можем да се вживеем в неговия духовен свят, да почувствуваме индивидуалната неповторимост на участта му на писател, ако го откъснем от неговото време и от трагичната съдба на неговата „родна Македония".

Какво предлагат условията в робска Македония на едно поколение будни младежи, запазило в душата си незаличим спомен от ранното детство — спомена за димящите пожари на Илинденското въстание? — Три последователни войни, които поддържат илюзията за освобождение на родния край, потресаващи гледки на жестоки издевателства над близки и познати, кощунствени сцени на подигравка с националната чест, достойнство и съкровени идеали на един народ. Разпокъсани ученически години, оскъдни възможности за достъп до култура и изкуство, за самостоятелно изграждане на естетически вкус и критерий у младия човек. За да разберем автора, най-добре ще ни помогне самият той: „Да — споделя Талев, — това е нещо съществено, че в известни отношения аз съм се развивал твърде бавно. Причините? — Робският живот у нас, трите войни — Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война, — които просто разсекоха живота на моето поколение тъкмо през годините, когато човек требваше да се гради. Всичко, което съм получил като знание, е било някак случайно, откъслечно, несистемно.

През 1931 година в Париж се запознах с един млад французин, който на 22 години завършваше втори университет. Но той беше син на професор, дедо му бил професор, беше дошъл с голем капитал на тоя свет, разполагаше с грамадна библиотека. И тогава си мислех за моя живот в поробена Македония. Едва във втори прогимназиален клас ми попадна случайно „Под игото". Останах почти без системно образование. Всека година съм учил в некой друг град. . ."[20]

Синът на прилепския занаятчия-железар Тале Палисламов, Димитър Талев, е лишен от неповторимите трепети, които книгата пробужда у всяко любознателно дете, от удовлетвореността и душевните радости, които едно системно и целенасочено литературно образование поражда у юношата. Той общува с книгата тогава, когато успее сам да се добере до нея, да я открие случайно между книжата на своите братя. В същност в ранната си младост Талев познава по-задълбочено само някои произведения на Ив. Вазов; панорамата на българската литература се открива пред него едва

---

[20] Вж. Г. Найденова-Стоилова, цит. анкета, кн. 2, стр. 84.

през 1916 г. чрез една представителна антология, а възможностите му да изучава чужда литература се изчерпват с онези знания, които му поднасят гимназиалните учебници. За пръв път в казармата през 1918 г. Д. Талев чете „Война и мир". Когато търсим причините за неговото „закъснело литературно развитие" (както се изразява самият автор), не е излишно да си спомним, че той не е имал системна школска подготовка, че всичко е постигнал чрез „упорито самообразование", че едва на 22-годишна възраст, когато сега обикновено се завършва университет, синът на робска Македония успява да завърши гимназия.

Тъкмо осъзнаването на това закъсняло литературно развитие обяснява онази необикновена, трескава жажда, с която по-късно студентът Д. Талев се втурва към всички области на литературната наука и езикознание, онова изключително трудолюбие и отдаденост, които правят впечатление на неговите професори. То обяснява до голяма степен естетическата незрелост на първите му публикувани опити за социална проза. В него бихме могли да открием и една от многото причини за сравнително бавното и късно разгръщане на изобразителната дарба на бъдещия белетрист. Творческият път на Д. Талев показва, че за разцъфтяването на всеки талант са необходими както условията на един благоприятствуващ обществен и културен климат, така и грижи за неговото индивидуално развитие, животворни сокове за ранното му съзряване и укрепване. Крехкото дарование на ранния Талев съзрява бавно в тежката атмосфера на робска изостаналост и национален гнет, то оцелява по-късно сред силните люшкания на разнопосочни политически ветрове.

Когато през 1923, 1924, 1925 г. пише социалните си разкази, Д. Талев няма светогледа на класовоосъзнат пролетарски писател. Тогава той е временно запленен от идеите на социализма млад човек, чието съзнание е обсебено повече от неразрешените национални въпроси на своя народ, отколкото от генералните социални проблеми на века. Д. Талев не успява да изгради у себе си дълбоко убедения, последователен и принципен комунист. У него патриотичното чувство винаги доминира и подчинява всички идейни увлечения. Дори в социализма ранният Талев търси идейна упора, сигурно упование за своя патриотизъм. На съвременната революционна действителност, кипяща от класови конфликти, той гледа през ограничителната призма на националните тежнения на своя народ.

Като мнозина съвременници Талев е почувствувал великата правда на идеите на марксизма, но до неговите научни глъбини не достига. Наистина още в Солунската гимназия, известна със своите стари революционни традиции, Талев попада в будна младежка среда, всред която се проявява жив интерес към различни идейни течения и най-вече към идеите на социализма. Но породеният у юношата интерес не се съчетава със системни и задълбочени научни знания. Първите срещи със социалисти и със социалистическото движение пораждат в душата му смут и тревога. По-късно, по времето на наложителните безконечни ваканции, завърнал се в Прилеп, Талев се потапя в една интересна атмосфера на младежки идейни брожения, на смели интелектуални търсения и духовен кипеж. Всред будната група ученици, в чиито идейни спорове и разговори Талев се стреми да удовлетвори своя интелектуален глад, има вече социалисти, анархисти, толстоисти, ницшеанци... И неговите първи идейни увлечения, без да имат характер на дълбоки убеждения, изживяват различни метаморфози. За това богато време Талев ще си спомня винаги с вълнение; то ще пробужда у него най-съкровени творчески

намерения и във възрастта на творческата зрелост: „Имаше едно интересно брожение в тогавашния ни живот — голем кипеж и нищо установено. Един ден в бъдещите си романи ще се опитам непременно да опиша това интересно време и всичките сложни и противоречиви тенденции, които се кръстосваха в духовете ни. От онези години имам някъде запазена една моя снимка с широкопола шапка — вече като социалист. Впрочем не мислете, че съм бил някакъв изграден социалист — добавя бързо Талев. — Бех чел нещо от Маркс, но социалистическите книги у нас в Македония не се намираха лесно. Всъщност моят духовен живот оглеждаше всичката объркаността на целата тази група младежи. Не можеше и да бъде другояче. Ние не бехме успели да се доберем до по-системни знания върху известен въпрос, да си съставим определена ясна представа за известно идейно течение. Един човек, раснал в свободна България, мъчно може да си представи, колко трудно беше нашето развитие."[21]

Но едва ли има по-интересен момент в ранната му идейна биография от онези месеци, когато в края на военната си служба, през 1919 г., Д. Талев се сближава с Тодор Димитров, брат на Георги Димитров. Свързва ги сърдечна дружба, Талев ходи в дома му на улица „Опълченска", общува с близките му, бил е гост на трапезата им. Но дори сега, попаднал в една изключително благоприятна идейна среда, той не е могъл да надживее своите теснонационални вълнения, грижи и тревоги, едностранчивостта на идейните си търсения. Сега той успява само да извиси социалистическите си увлечения до степента на нов идеен подстъп, на нов, по-трезв поглед към националната драма на родината си, която завинаги остава в центъра на неговите помисли, основа и критерий за правдивостта на всички негови идейни дирения. От Тодор Димитров той се учи на по-голям политически реализъм, с негова помощ се освобождава от известни политически илюзии. „Когато вече се очертаваше катастрофата — разказва Талев, — Тодор Димитров допринесе много да не я възприема като гибел за моя народ. Опитваше се да ми обясни събитията марксически. Това беше нов момент от срещата ми със социализма. Аз не бех готов да го възприема напълно. Имаше много индивидуалистични напластявания, които ми пречеха."[22] Този момент от идейното развитие на Талев е особено показателен, тъй като той недвусмислено посочва, че причини за идейната непоследователност, за краткотрайното приобщаване на Талев към социалистическото движение трябва да търсим не само в обективните условия в робска Македония, но и в някои страни от душевността на младия човек, в някои индивидуалистични настроения и предварителни комплекси, в известна себичност и затвореност на характера, в известна предубеденост.

Трудно е да се повярва на твърдението, че когато се завръща от Загреб и Виена, където следва по един семестър медицина и философия, като студент в България Д. Талев е вече „убеден левичар"[23]. Наистина по това време (1921—1925) той се движи в средата на прогресивно настроени студенти и комунисти, сближава се с Асен Разцветников, публикува в прогресивния печат и дори участвува в някои акции. Но все още мирогледът му представлява „хаос от най-противоречиви идеи" (според негови признания).[24] И сега

---

[21] Вж. Г. Найденова-Стоилова, цит. анкета, кн. 2, стр. 88.

[22] Пак там, стр. 95.

[23] Вж. Г. Константинов, Спомени за Димитър Талев, Септември, 1966, кн. 12, стр. 162.

[24] Вж. Г. Найденова-Стоилова, цит. анкета, кн. 2, стр. 96.

той не успява да претвори идеите на социализма в свое гражданско, политическо и етическо кредо, в част от своя идейно-естетически поглед към живота, в свое усещане за света, в ново отношение към човека.

Ранният Д. Талев е временен спътник на социалистическото движение. Неговите социалистически увлечения, дали живот на първите му опити за социална проза, имат характер на временно умонастроение. За това говори идейната непълноценност на първите му разкази, бързото му разколебаване в идеите на социализма след 1925 г., когато партията е подложена на безмилостно изтребление, и идейният му път през следващите години. Откровенията на Д. Талев не противоречат на това твърдение: „Отначало, през годините на студентстването ми в Софийския университет, аз бех близо до комунистическите партийни среди. Без да бъда член на Партията, участвувах в различни акции, пишех малки разкази в прогресивни списания, съчувствувах на борбата и страданията на народа през Септемврийското въстание. Тогава именно бех под влиянието на Тодор Димитров, брата на Георги Димитров. Но аз немах установен марксически мироглед. Затова у мене лесно настъпи разочарование във възможностите да се осъществи идеалът. След атентата в Св. Неделя аз загубих вярата си, загубих правилните ръководни нишки в живота си. Любовта ми към Македония пак живееше у мене, но аз се увлякох да й служа по пътеки, които постепенно ме отведоха до схващания, противоположни на идеалите от ранната ми младост."

Неговото откъсване от социалистическото движение няма характер на политическо ренегатство. То не е свързано с видими идейни сътресения, душевни терзания и депресия. Но независимо от това дълбоко в душата на писателя първите идейни увлечения, близостта му със социалистическото движение, общуването му с комунисти, които създават около себе си възродителната атмосфера на идейна непримиримост, на интелектуални дерзания и нравствено бдение, оставят трайни и незаличими следи, чиито духовни измерения ще се почувствуват след много години. Най-красноречиво свидетелство за това е неговият последен роман „Гласовете ви чувам".

Младият Д. Талев се разделя със своята набързо навестила го социална муза, за да се отдаде на истинското си и постоянно вдъхновение — Македония, нейната историческа съдба, нейното минало и настояще, бита и душевността на нейните „некогашни люде".

Плод на това вдъхновение е неговият първи опит за историческа проза — романът „Усилни години" и цялото му пъстро в тематично и жанрово отношение литературно творчество през 30-те години.

•

В творческия път на Д. Талев 30-те години се открояват като твърде интересен и важен междинен период в цялостното му развитие. Това е времето, което свързва творческата младост със зрелостта на художника, художествения наивитет на първите опити с идейно-естетическата яснота и завършеност на произведенията на късния Талев. Ако през многообразието на литературните му прояви от тези години надникнем в тяхното единство, ние ще доловим процеса на постепенното оформяне на облика на една творческа личност.

Драмата „Под мрачно небе" (1932), книгите „Златният ключ" (1935) „Великият цар" (1937) и „Старата къща" (1938), както и многото разкази,

пръснати по страниците на вестниците „Македония“, „Македонска трибуна“, „Вардар“ и „Зора“, отразяват един период на търсене на собствена тематика, на изясняване чертите на собствената физиономия, на постепенно натрупване елементите на собствения стил.

През тези години могат да се проследят три посоки в тематичните търсения на автора: героико-патриотична, историческа и битово-психологическа. Преобладаваща и художествено най-плодотворна е последната, защото тя го насочва към чистия извор на неговите най-силни и ярки впечатления и изживявания, към спомените и впечатленията от детството и младостта. Скътани дълбоко в душата, те образуват истински съкровища на творческата памет на художника, от които ще се родят по-късно пъстроцветните сцени и образи из миналото на родния край. Чрез специфична регионална тематика Д. Талев се насочва към по-богато жизнено съдържание, към по-интересни художествени прозрения, към по-ярки човешки образи. Постепенното осмисляне на хуманистичните му идеи е в дълбока вътрешна връзка с обогатяването на неговия художествен поглед, с разширяване амплитудата на неговите наблюдения и вълнения, с разгръщането на нови духовни хоризонти пред личността на художника. Някои страни от процеса на постепенното творческо съзряване на Д. Талев през 30-те години, свързани с утвърждаването на неговия хуманизъм и демократизъм, могат да се проследят в разказите му от книгите „Златният ключ“ и „Старата къща“.

Разбира се, още тук е наложително едно предупреждение: разказите от тези книги не могат да ни дадат реална и точна представа за цялостния облик на писателя през 30-те години. Те само ни насочват към някои страни от неговата сложна и дълбоко противоречива същност на гражданин и художник. Мимоходом тук само ще припомня,[25] че у него напрегнато съжителствуват по това време разгорещеният македонствуващ публицист и действуващ политикан, потънал в мътното злободневие на македонските борби, със съзерцателния писател, насочил проникновен поглед към миналото. В един отминал и забравен свят художникът Талев дири човешки значимо съдържание, непреходни етични ценности, разкрива величавото, героичното и красивото у човека. В същото време като редактор на вестник „Македония“[26] (1930—1934) Д. Талев влиза в разгорещена полемика с официални вестници по текущи проблеми и злободневни задачи на македонското движение, публикува темпераментно написани статии, в които спори, напада и се защищава, държи пламенни речи по конкретни поводи и юбилейни дати. . . Сам свидетел на редица задкулисни ходове в македонските борби, подчинен на „събитието на деня“, писателят Д. Талев не е могъл по това време да постигне духовната уравновесеност и увереност, вглъбеността и вещата проницателност, тъй необходими за оня художник, който иска да се домогне до мъдростта на предишните десетилетия, до дълбините на човешката душа. По това време той е истинско съсредоточие на противоречиви тенденции, намерения и подбуди. Стихията на една първична духовна стабилност, на самобитно-устойчиви духовни стремления и вродена българска политическа трезвеност е разколебана и подчинена на суетната амбиция да бъде в услуга на политическия момент. Така писателят се оказва разпънат между вътрешно присъщия му стре-

---

[25] По-подробно идейния свят на Д. Талев, отразен сравнително най-ясно в публицистиката му, разглеждам отделно на друго място.

[26] В. Македония.

меж да прониква в мъдрата поезия на народния живот, на трайни духовни ценности, на изпитани национални добродетели и нетърпеливостта, припряността на конюнктурната политическа личност, която бърза да подчини перото си на злободневно-актуални цели. Това насочване на вниманието към злободневно-текущото в настоящето и същевременно към човешки значимото, непреходното във времето, тази двойственост подтиска и ограничава художника. Подчинението на конюнктурното сковава таланта. Служенето на момента определя до голяма степен творческата неосъщественост на Д. Талев през втората половина на 30-те и началото на 40-те години. Тогава той създава творби, чиито нравствен патос, жизнена атмосфера и колоритни образи подсказват бъдещия Талев. Тогава в неговото съзнание пуска дълбоки корени замисълът за фамилията на Султана и Стоян Глаушеви, чиито богато разклонени и оплодени „гранки" достигат до наши дни. Но в същото време Талев пише произведения, които имат характер на експерименти, отличават се с фрагментарност и незавършеност, или други, които са свидетелство за истинска политическа и идейна безпътица.

През 30-те години — време на решителен прелом в естетическото мислене, на установяване на нови естетически норми и изисквания, на нова обществена тематика и идейност в нашата литература — Д. Талев продължава в разказите от „Златният ключ" и „Старата къща" традициите на онези писатели, които в произведенията си следват всекидневния ход на живота и в обикновени и познати случки и събития се стремят да разкрият богатството на народната душа и трайните особености на националния ни характер. С прогресивните естетически търсения на времето го свързват неговото витално световъзприемане, по-голямото внимание към психическото съдържание на човешките образи и една нравствено възвишена представа за човека. Основен момент в творческите търсения на Талев, отразени в „Златният ключ" и „Старата къща", е подчертаният интерес към човека от народа, стремежът да се опознае неговата душа, да се вникне в особеностите на неговото светоусещане и се разгадаят тайните на богатата и изразителна народна реч. Битово-психологическите разкази на Д. Талев свидетелствуват за усилията, които писателят прави по това време, за да превърне, по собствените му думи, „неизчерпаемото богатство и голямата мощ на родния език в своя творческа мощ"[27]. Пред него стои и друга голяма задача: да усвои хуманните възгледи на обикновените хора от народа, техните хуманни идеали, принципи и норми.

Д. Талев е от онези писатели, чиито ранни спомени, изживявания и впечатления оказват решително влияние за изграждането на цялостния духовен свят на художника, за определяне посоката на неговите творчески интереси и художнически открития. Момчето и юношата Талев е притежавал изострена способност за активно наблюдение, ярка впечатлителност и сигурен проницателен поглед към заобикалящия го свят, които го сродяват така трайно с родния град, с виденото и чутото през детството и младостта, че писателят остава искрено запленен и влюбен в този свят до края на творческия си път. За притегателната сила на ранните спомени и впечатления на Талев говори фактът, че като малцина писатели, изживели почти целия си творчески живот в столицата, прекарали част от младежките си години в големи европейски градове (Париж, Виена, Загреб), Д. Талев остава враждебен на всякакви модни

[27] Вж. В. Гешев, При майстора на историческия роман, сп. Славяни, 1963, кн. 1.

увлечения, неподатлив на западни литературни влияния, самоизолиран и чужд в известен смисъл на западната цивилизация от това време. С ненаситна жажда до края на живота си писателят ще се стреми в своите мисли към дните на детството и младостта си. Потопен в света на далечните спомени, той ще се чувствува духовно пречистен, обогатен и освободен. „В спомена има особена прелест — споделя Д. Талев — и ние всички сме склонни да се връщаме към спомените си, за да преживеем наново това, което ни е вълнувало, радвало и дори това, което ни е карало да скърбим, да страдаме. В паметта ни се задържа изминатият ни живот, най-ценното, най-значителното от него и ние много често напрегнато се връщаме с копнеж и трепет, с желание отново да намерим удовлетворение, с радост или гняв, бликнал отново в гърдите ни, връщаме се към него с всичката жажда на сърцето си. Ценното, значителното в живота ни не изчезва, то е в спомените ни, то е наше богатство и ни прави по-мъдри. . .“[28]

Ранният Талев открива сюжети за разказите си в „Златният ключ“ и „Старата къща“ всред пъстрия свят на спомени и впечатления от родния град, на преживяно и премислено през детството и младостта, на чути разговори и разказани от по-възрастни хора събития и случки. Около него кръжат образите на стари познайници, възкръсват незабравими лица. Цял живот писателят ще дочува дълбоко в себе си техните гласове. „По улиците на моя роден град, на всеки ъгъл, на всеки кръстопът ме посрещат спомени. Те ме спират като весели посрещачи с приветливо усмихнати лица, стари и млади люде и деца — мои връстници отпреди двадесет и повече години. . .“ („Завръщане“). Изживял детството и младостта си в типичните македонски градове Прилеп, Солун, Битоля и Скопие, Д. Талев завинаги ще запази в съзнанието си живия спомен за един разнолик патриархален свят, с първична прелест на нравите, със здрава етика и опростени човешки взаимоотношения. Но тогава, когато „още не са преболели раните от ранната раздяла“ („Завръщане“), които никога не ще преболеят, най-мъчителен е споменът за родния град, за Прилеп. Той оживява с неповторимата си атмосфера, старинна живописност и традиционен бит в „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“, но неговите очертания се долавят още в разказите на Талев, писани през 30-те години. Още тогава авторът рисува мрачния декор на своята бъдеща Преспа: градската чаршия, часовниковата кула, тесните калдъръмени улици, старите приземни дюкяни със скърцащи кепенци. . . И сред тях, онези строги и сурови, деспотични и достолепни или неочаквано сантиментални и мечтателни българи.

С романтично-съзерцателен поглед Д. Талев се вглежда в миналото. В „Златният ключ“ и „Старата къща“ той надживява много от несполуките и художнически несръчности на първите си социални разкази. Сега перото му е по-спокойно, по-уверено и точно. В най-сполучливите си битово-психологически разкази — „Гурбетчии“, „Майстор майстора надвива“, „Хайдушка майка“, „Наум боляр“, „Вълшебната флейта“, „За мъжка рожба“, и др. — Д. Талев прави усилия да преодолее етнографския интерес към обстановката, бита и битовия ритуал. Той превъзмогва инерцията на собствената си склонност към добросъвестно описателство и се противопо-

---

[28] Д. Талев, Бележки върху историческия роман, за майсторството на писателя, С., 1961.

ставя на скучната традиционна обстоятелственост, тъй характерна за битовата белетристика. Човекът и човешките отношения на фона на определени битови обстоятелства стават обект на естетическото съзерцание на автора. В най-хубавите си разкази Талев вече проявява умение да подчини битовата тема на темата за човека, да използува битовата обстановка, взаимоотношения и нрави, за да проникне по-дълбоко в народната душевност. За постигане на жизнена достоверност той вече се стреми не към буквалната правда на материалния бит, а към включването на този бит в духовния свят на човека. Както и в тетралогията, и тук белетристът изобразява човека като брънка от единния материален свят. В редица разкази се забелязва стремежът на писателя към по-голяма художествена функционалност на отделни моменти от обстановката и пейзажа. Тази функционалност се постига по два начина: чрез изграждане на хармонично единство между човека и външния веществен свят или чрез внушаване на духа и смисъла на времето посредством детайли от обстановката. Много често, както и в зрялото творчество материалният свят на Д. Талев е одухотворен, очовечен, носи белезите на една човешка душевност или определен тип човешки взаимоотношения. Връзката е двупосочна — човекът от своя страна отразява предметния свят. „Всяка стара къща като че ли има душа. И тая стара и мрачна къща бе преляла частица от своята душа в душите на сегашните нейни обитатели — Марко Байо, който се бе родил и бе остарял вече в нея, жена му, стрина Вета, и неговите четирима синове. Те всички бяха строги, мълчаливи люде, упорити в работата си. . .“ („Старата къща“). Вгледаме ли се по-внимателно в тази стара къща с дебели сенки и грубо дялани камъни, с малки прозорчета, цялата потънала в зеленикав полумрак, ние ще открием в нея мрачен символ на тъжното робско време. Когато човешкият образ е светъл, лъчезарен, духовната му светлина озарява обстановката, вдъхва ѝ живот и вътрешна атмосфера. Женската слънчева красота и трепетна жизнерадост се предава обикновено на обстановката. С влизането на младото момиче къщата на Сирак Стойко от крепост на студено озлобление се превръща в уютен човешки дом („Златният ключ“). Понякога човешката душевна еволюция е в хармония с цялостното раздвижване, съживяване на обстановката. Авторът се учи да открива в материалния свят резонанса на психичното.

Стремежът към постигане на хармонично единство между човека и материалния свят определя и друга, характерна за Талевия стил особеност на психологическия реализъм — пресъздаването на психичното чрез нещо „вещественo, видимо, осезаемо“[29]. Но в тази особеност се оглежда и желанието на автора да усвои конкретното мислене на обикновените хора от народа, станали негови герои, да пресъздаде живота през техния наивно-материалистически поглед към света. Този процес на задълбочено проникване в душевността на народа, на съзнателно усвояване особеностите на неговото мислене и светоотношение води началото си от някои разкази, за да достигне последователното си художествено осъществяване в „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“, където в отделни места Талев се домогва до истинско сливане със световъзприемането на героя и същевременно запазва убедителна дистанция между себе си и него, където авторовата индивидуалност „се разтваря“ в народното съзнание не за да изчезне, а за да се изрази по-богато

[29] Ст. Каролев, Някои особености на стила на Димитър Талев, Литературна мисъл, 1958, кн. 1, стр. 98.

и по-мъдро. Това обективиране на автора в света на героите, тази реализация на авторовата жизнена концепция чрез духовния мир на обикновения човек е една от най-съществените особености на „Железният светилник", изразяваща демократизма и хуманизма на Д. Талев. Тази особеност на стила на белетриста не е навсякъде последователно и успешно осъществена в разказите от 30-те години. Понякога в тях при създаване душевността на героя, при непосредственото възпроизвеждане на неговия често примитивен поглед към света Талев вмъква несъответстващи на възможностите му понятия и представи; в гласа на автора и героя, вплетени един в друг, фалшиво прозвучават тонове от едно чуждо, интелектуално отношение към действителността.

В разказите, писани през 30-те години, Д. Талев се очертава вече като автор, който не проявява пиетет към човешки характери с богата и усложнена интелектуална биография, с външно изявен напрегнат душевен живот. Не го привлича интелектуалният тип човешка душевност и поведение. Тук ясно вече проличават склонността и възможностите на писателя да пресъздава човешката душевност откъм нейната емотивна страна. Между героите му в разказите има само един представител на интелигенцията — учителят от разказа „Вълшебната флейта", но и той присъствува в повествованието преди всичко с голямата си обич. Д. Талев не се стреми да пресъздаде непосредственото протичане на мисловния процес у героите си, не проявява интерес към идейния им свят, към интелектуалните им търсения, но затова пък между разказите му от 30-те години има такива, които подсказват, че писателят вече умее да прониква в човешката душа, да внуши скритата поезия на човешкия образ, красотата на неуловимото психическо движение, а понякога да постигне плътна емоционалност на повествованието. Между разказите от двете книги има творби от типа на „Вълшебната флейта", „В часа последен", „Великден", „През една лятна нощ", чиято художествена привлекателност можем да открием не в някакво богато идейно съдържание, а в отделни моменти от нравствено-етичен характер и най-вече — в емоционалната атмосфера и настроение, постигнати в тях, в неочакваното им емоционално внушение.

В разказите, събрани в „Златният ключ" и „Старата къща", се забелязва и друга, може би най-характерната черта от творческата природа на писателя — неговата чувствителност, отзивчивост и жив интерес към човешкото страдание, към трагичното в човешкия живот. Понякога в тези разкази Д. Талев превръща страданието в самостоятелен обект на художественото съзерцание. Сега вече страданието го интересува не толкова като социален феномен, а преди всичко в неговите психологически измерения. Човешките радости в неговите разкази са плахи, копнежите — обезкрилени, в тях има твърде малко смях и много неизплакани скърби. Песните на момите и майките приличат на „сподавени ридания", на „плач над изгубена младост, над неизживени радости и несбъднати сънища" („Гурбетчии"). Най-убедителна емоционална атмосфера, сравнително по-богат подтекст и лаконичност на изразните средства писателят постига, когато пресъздава човешкото страдание. Някои от разказите са свидетелство за усилията на автора да открие тайните на оня сдържан, вътрешен драматизъм, на онази мъдра простота и естественост, с които народът е пресъздал в творчеството си човешката мъка. В „Гурбетчии" и „За мъжка рожба" със средствата на здрав битов реализъм Талев правдиво разкрива истината за едно тъжно време с неумолим консервативен морал и жестоки социални закони, всред които човешкото съществуване е едно

мъчително изпитание. В постигнатата изразителна простота на художествените средства в тези разкази, в точния и убедителен психологически рисунък, в превъзмогнатото вътрешно вълнение, без да се накърнява емоционалната изразителност на речта, в „сдържаното, без сантиментални украшения описание на човешките драми и трагедии“[30] могат да се предусетят възможностите на бъдещия писател-сърцевед, майстор на тригедийното в белетристиката.

Ясно изразеният в цялото творчество на Д. Талев пиетет към човешкото страдание се обуславя от нерадостната участ на неговата родина, от неговото тъжно детство, от целия му труден живот. За неговата творческа отзивчивост към трагичното благоприятствува и една постепенно изработена през десетилетията концепция за живота, според която трагичните жизнени обстоятелства разкриват най-пълно истинската същност на човека, дават възможност да се изявят най-пълноценните човешки качества, да се култивира и осъществи най-човешкото у човека. По примера на руските писатели хуманисти Д. Талев измерва като че ли силата и красотата на човешкия дух според способността му да понася страдания, според неговата устойчивост в изпитанията. Изпитанията раждат подвига, само жертвата, героизма на силните, сдържаните и волеви личности, които най-трайно привличат автора. По това време Д. Талев открива героичното, въплътено в силни и устойчиви люде, които извършват своя подвиг мълчаливо, чужди на всякаква шумна външна изява и себеизтъкване. Много често героичното е във вътрешната борба, осъществена скрито в душата на човека от народа, за преодоляване на собствената съпротива, на личните чувства и желания, за подчиняване на личната импулсивност и непосредствени реакции. Героичният подвиг е в проявената сила, самообладание и съобразителност при изключително напрегнати и съдбоносни жизнени обстоятелства. Той е в онова поразяващо умение на обикновените хора от народа да се владеят, да превъзмогват себе си, да действуват решително и целенасочено. Тази особеност на героичното определя до голяма степен формите на психологическа характеристика в разказите на Талев. В тях няма разгърнати психологически анализи, правят се опити за вътрешни монолози. Драматизмът на човешките изживявания е само загатнат, подсказан. Авторът изтъква човешките действия и разчита на тяхната внушителна сила. Читателят е свидетел на бързо взети решения, той наблюдава постъпки на герои, чрез които най-действено се изявява човешкият характер. Заедно със своите мълчаливи и сдържани герои авторът ни казва: ние вярваме преди всичко на езика на човешките дела.

В това отношение много от разказите определено ни отвеждат към отделни моменти от тетралогията, чиито герои без усилия могат да открият свои далечни родственици всред пъстрия човешки свят, създаден от автора още през 30-те години. Така например разказът „Наум Боляр“ е свидетелство за интереса на писателя в началото на 30-те години към периода на ранното Възраждане, към героизма на българина, проявен в самозашита и отбрана на българщината. По дух и обществен патос той напомня онези епизоди от II част на романа „Железният светилник“, които разкриват ранните борби срещу фанариотското влияние, за самостоятелна българска църква, за ново българско училище. Когато се насочва към Възраждането, Д. Талев открива човешки възвишено съдържание в новите явления в живота, в прогресивните

[30] Вж. Ст. Каролев, цит. статия.

обществени начинания, в силата на народната съпротива. Авторът е привлечен от тревожната атмосфера на нарастващото народно негодувание срещу двойното робство, от проявите на ново самосъзнание за собствените сили, за народна чест и достойнство. Пленяват го обаятелните фигури на ония безкористни и всеотдайни народни избраници, които Талев ще обезсмърти по-късно в светлия образ на Климент Бенков. Трагедията на робското съществуване ражда дръзновението на първите, тяхната горда саможертва. Наум Боляр е от ония силни и горди люде, у които решителността се съчетава с благоразумие, смелостта — с трезвеност и предвидливост. В този разказ Талев прокарва за пръв път идеята, че силата на народния водач е в неговото единство с народа.

Много често още в ранното си творчество Д. Талев въплъщава душевната издръжливост на нашия народ, неговия благороден стоицизъм и мълчалив подвиг в образи на майки-мъченици и героини. Образът на жената— майка и съпруга — е едно от най-трайните творчески вдъхновения на писателя. В тези образи авторът е вградил спомена за своята майка, с която го е свързвала сърдечна дружба, която му е завещала завинаги своя голям личен пример. „Може би тази дружба с майка ми, която не беше само майка, а другар, е определила изобщо отношението ми към жената“ — споделя Д. Талев. Майката на писателя е била „човек със замах, с необикновена сила и храброст, с безкрайна неутолена жажда за знания“, един „буден и светъл човек“, който е давал на писателя „пример за смелост и устойчивост в бедата“ и винаги е бил негова „здрава упора в живота“[31]. В цяла галерия от образи на силни майки, нарисувани в разказите „Вземи ме, господи“[32], „Хайдушка майка“, „Гурбетчии“, „Един живот“, „Сватба“, „Писмото на мъртвия“[33], „Плач без сълзи“[34] и др., Талев въплъщава най-светли черти от нашия национален характер.

Майките на Талев са необикновено сдържани и силни личности. Суровото и жестоко време ги е лишило от правото на майчинска разнеженост и сантименталност, на майчински радости. С поразяващо чувство за самодисциплинираност на желания и пориви, при рядка душевна уравновесеност и винаги преодоляна спонтанна изява на чувства и мисли те действуват решително и бързо, така както повелява животът. Към него те имат неизменен дълг. Свързани здраво с живота, майките в творчеството на Талев посрещат смъртта и нещастията с изумително самообладание и мъдро примирение. В това нагаждане на човека към смъртта и нещастията, в това мълчаливо следване законите на живота Талев разкрива голямата жизненост и неизтощима душевна енергия на народа ни. „Аз знаех много случаи от живота, в които нашият човек беше проявил чуден героизъм пред смъртта. Аз искам да подчиня смъртта на законите на живота, за да изтъкна още по-ясно неговата сила, силата на живота“ — такава идейно-естетическа позиция защищава Талев чрез образите на своите майки-героини.[35]

Морална сила и решителност е въплътена в образа на хайдушката майка от едноименния разказ. Ето как посреща нещастието тази далечна посестрима на Султана, майката на Лазар Глаушев: „Вечерта, по тъмно, четирима от

[31] Вж. Г. Найденова-Стоилова, цит. анкета, кн. 1, стр. 96.
[32] Вж. Д. Талев, Вземи ме господи, разказ, в. Вардар, 1931, бр. 10.
[33] Вж. Д. Талев, Писмото на мъртвия, разказ, Зора, 1939, бр. 6074.
[34] Вж. Д. Талев, Плач без сълзи, Зора, 1944, бр. 7469.
[35] Вж. Г. Найденова-Стоилова, цит. анкета, кн. 3, стр. 97, 98.

другарите му донесоха върху носилка от пушки и зелени клони ранения Ничо в неговата бащина къща. Той тихо охкаше в несвяст — беше загубил много кръв. Майка му бе видяла и мъжа си някога тъй — на носилка от пушки и зелени клони. Тя не нададе писък, а бързо се зае с раната, да я лекува с билки и треви, както някога бе лекувала раните на мъжа си, също хайдутин. После тя скри ранения в едно скривалище, в дъното на тъмното пондило. Боеше се да не би да дойде в селото Юсуф ага с тайфата си" („Хайдушка майка").

С вдъхновена обич Талев рисува образа на българската жена — морален стожер на семейството. Вгледайте се в някои женски образи от разказите и вие ще откриете в тях далечни предвестници за появата на Хаджисерафимовата внука, този неуморим страж на семейната чест и достойнство. Смела и силна българка е Вела от разказа „Напаст". Тя отстоява своята човешка гордост и самочувствие, доброто име на семейството си пред похотливата страст на Исмаил бег. Пред нея се стъписва всесилният властелин, поразен от хубостта и моралната ѝ твърдост. Но духовната сила на тази българка проличава и в последователността и умението, с които преодолява малодушието на своя съпруг, за да възвърне загубеното му човешко достойнство. В тази вродена у жената тактичност, съобразителност и деликатност, в умението ѝ да разплита с вещи и търпеливи ръце и най-заплетени възли в човешките взаимоотношения Талев винаги искрено е вярвал. С неподкупната си красота, с голямата си духовна сила и самообладание Вела от „Напаст" е радостно предизвестие за появата на Ния.

От дълги години Д. Талев вярва, че Ния — неговата най-светла мечта — съществува в живота. Навярно през целия си жизнен път писателят е имал реални морални подтици и щастливи поводи, които дълги години са поддържали тази необикновена вяра. В Ния Талев въплъщава своята жизнеутвърждаваща концепция за човека, чрез нея произнася вдъхновена защита на жената. Ния олицетворява едно ново ренесансово и дълбоко хуманно творческо верую: „Ния съществува в живота. Може би в моите романи тя да е издигната на едно стъпало по-високо. Но това е право на писателя-реалист. Той може да приповдигне един образ, за да накара читателя да го следва в неговото разбиране за една по-висока човечност. Аз искам да накарам човека да бъде малко по-добър, да укрепя вярата му в светлото у човека. Тази своя вяра аз съм добил не от религии и догми, а от самия живот, в който съм срещал светли човешки образи. Желанието ми е по такъв начин да покажа на читателя живота и в дълбочина, но и в неговите върхове. Изкуството изобщо трябва да прави човека по-дълбок, по ведър, да го подпомага в борбата за един по-справедлив обществен строй. . ."[36]

От дълги години съзрява в творческото съзнание на Талев светлата мисъл за Ния. Постепенно, в различни разкази, черта по черта той въплъщава в образите на пленителни млади момичета и силни жени своя копнеж по Ния, своя жизнен оптимизъм, своята дълбока обич и вяра в човека. Високи нравствени устои определят през 30-те години отношението на Талев към жената. Една като че ли вродена душевна изтънченост, преодоляна чувственост, едно съвсем естествено духовно влечение изграждат за дълго време неговото искрено преклонение към жената, неговото недокоснато от годините „чувство на адмирация" към нея. Физическата красота на жената, целомъдрена и изящна, и преди всичко — духовното ѝ очарование го привличат неотразимо. В разка-

[36] Вж. Г. Найденова-Стоилова, цит. анкета, кн. 3, стр. 89.

зите си художникът е чужд на магията на еротичното, неподвластен на греховната женственост. Женските образи на Талев сияят с ореола на вътрешна духовна красота. Ето един от многото примери: „Девойчето бе раснало незабелязано, ведно с другите деца на стария хаджия, и току изведнаж разцъфтя, разхубави се — изгря като хубава, светла звездица между всички люде в нашия град. Марушка не беше никаква невиждана хубавица, чиято красота ослепява и покорява. Човек не би могъл да каже кое беше по-хубаво у нея — дали снагата ѝ, дали нейните очи, дали косите ѝ или пък нейната усмивка. Всичко беше хубаво у нея, всяко нейно движение, гласът ѝ. Тя умееше да свърши най-леко и най-добре всяка работа, да каже най-хубави думи и укроти децата. Драгост някаква и една ободряваща миловидност се излъчваше от нея и навред около нея. Където и да отидеше, там сякаш проникваше слънчев лъч. Навсякъде тя носеше ведрина и радост“ („Милост божия“).

При обрисовката на женските образи още в ранното творчество на белетриста се забеляза съзнателен стремеж да се вникне във вкуса на народа, да се усвои неговия усет към красивото, жизнено пълноценното, неговите норми и изисквания към жената, неговите традиционни разбирания за смислено човешко поведение, за съдържателен човешки живот. Още в тези разкази Д. Талев успява да се доближи до изпитания през вековете идеал на народа за женска красота, израз на здраве, жизнеспособност и трайна душевна хармония. Във външната портретна характеристика на женските образи Талев се стреми към живописната изразителност на детайлите и хармоничното съчетание на багрите, характерни за художествената палитра и въображение на народния творец. За да внуши предствата за хармонично единство между човека и природата, Талев рисува женската физическа красота във връзка с материалния свят. Върху лицата на жените и момичетата в разказите, както и в „Железният светилник“, трептят отблясъци от околния веществен свят, те отразяват цветове и нюанси от него. Портретната хубост на жената напомня пластичната красота, живописното богатство и багрова ефектност на материалния свят, обкръжаващ човека. Нещо повече — жената е физически красива тъкмо защото нейното лице, фигурата ѝ, нейните движения припомнят красотата на природата. Ето един женски портрет, който по маниер на изграждане — конкретност, багрово съдържание, нагледност — се доближава до женските портрети от новите романи на писателя: „Вела беше хубава, винаги ходеше привързана със синьо или празово копринено шкепе, та русите ѝ коси блещяха като златна коприна, нейните сини очи изглеждаха още по-светли, като да бяха две капки небесна ведрина. Но това, което беше чудно в нейната хубост, това бяха нейните извити като сърпове съвсем тъмни вежди, нейните тъмни ресници, които се отразяваха като лека, далечна сянка в лазурния блясък на зениците. Руси коси, бяло като мрамор чело, сини очи и тъмни, почти черни вежди и ресници...“ („Напаст“).

Докато при външното портретуване Талев е съвсем близо до конкретните форми и зримо богатство на реалния земен свят, когато изгражда цялостния образ на младото момиче или жена, когато иска да внуши силата на духовното им обаяние, той проявява склонност към уедряване и заостряне на чертите, към хиперболизиране и своеобразно извисяване на изображението. Хиперболизацията е нужна на автора, за да направи убедителен възвишения нравствен идеал, от който изхожда, за да осъществи по-внушително тържеството на доброто и справедливостта, на благородството и красотата, които по негово убеждение са въплътени в жената.

Така в някои образи на млади момичета още в разказите на бъдещия голям писател—майстор в изграждането на високо поетични женски образи — затрептява поезията на пролетното възраждане, светлината на изгряващия ден. Вгледаме ли се в одухотворената красота, в мекото сияние, което се излъчва от Ангелина, Богдана, Марушка, Йовка и Марето, ще доловим онова вълнение, онези възвишени чувства, с които Талев извайва най-светлите женски образи в късното си творчество, образите на Божана, Катето, Ния, на Биляна и Ангелика. Израснало в атмосферата на патриархалния бит и нравственост, в условията на семеен деспотизъм и обществено безправие, младото девойче привлича със своето кротко смирение и доброта, със своето крехко изящество и нежна грация. Писателят надарява най-обикновени момичета от народа с голяма духовна сила и покоряваща жизненост. Тяхната духовна красота се поражда от вродени благородни пориви, диктува се от логиката на сърцето, култивира се всред народа. Богдана, обикновено весело и жизнерадостно момиче, събужда човека у един саможив чудак („Златният ключ“). Игрив лъч затрептява всред тежкия мрак в дома на Марко Байо — влязъл е в него нов човек със слънчева душа и весел нрав („Старата къща“). В Йовка, в това „светло същество“ (по думите на самия автор) проблясва сноп от възраждащата светлина на Ния. Тя носи частица от нейния стремеж към новото, към преодоляване на патриархалната скованост, сурова строгост на нравите и консерватизъм в семейния бит.

При образа на Марушка от „Милост божия“ най-ясно проличава как в обрисовката на някои женски образи Талев е на границата между реалистичните и романтичните форми на изображение. Тази тенденция в ранното творчество на писателя ще се засили и изяви с още по-голям художествен замах, при по-голяма творческа инвенция и последователност в бъдещите романи. Образът на Марушка носи нещо от изключителността, необикновеността на романтичния герой. В нея авторът е въплътил романтичната мечта за добри, милосърдни и съвършени хора, вярата си в светлата природа на човека. Набелязан първоначално при конкретни жизнени обстоятелства, с обичайна за Талев портретна характеристика, нейният образ постепенно се освобождава от нюансиращи детайли, пречиства и доизгражда със средствата на романтична хиперболизация. Духовната обаятелност на Марушка е превърната в „милост божия“, в чудотворна сила срещу човешките страдания и робски унижения, които безболезнено и бързо се преодоляват.

В основата на романтичната идеализация на някои женски образи стои култът на Д. Талев към жената, неговата представа, че жената въплъщава духовното начало в живота. Но в тази идеализация са заложени и своеобразните морални илюзии на автора от това време, който вярва в разрешаването на социално-битови проблеми по нравствен път, който вижда в нравственото усъвършенстване на човека възможност за преодоляване на социалното зло.

През 30-те години писателят не проявява особен творчески интерес към социална проблематика, към остри социални конфликти. Но в някои свои разкази той набелязва интересни социални типове, разкрива социално обусловени взаимоотношения, докосва се до болезнени въпроси от социалния бит. В разкази от типа на „Златния ключ“, „Нямото“, „Братя“, „Щастието на рибаря“ и „Гурбетчии“, усвоявайки нормите и изискванията на народната нравственост, Д. Талев заема позиция, която съвпада с изработеното през вековете отношение на народа към богаството и парите. Неговите богати хора са обикновено нещастни, зли самотници, загубили човешката си усмивка, правото си

на обикновени човешки радости. В единомислие с народа Талев внушава: богатството не създава човешкото щастие. В тези разкази той е близо до народа, стреми се да направи неговата мъдрост своя мъдрост, неговите сентенции — свое убеждение, но същевременно мирогледната му ограниченост и романтичните му увлечения не му позволяват да излезе извън рамките на моралната критика на социалните явления. Целта на автора е да постигне преди всичко нравствена оценка на своите герои, на социалната им съдба и поведение. Така социалното загубва своята реална класова същност, своята остра конфликтност и се осветлява в една ограничена нравствено-етична плоскост. Интересът на Талев към социалната съдба на човека, проявена в най-ранните му социални разкази, сега вече се заменя с интерес към една твърде абстрактна нравствено-психологическа проблематика, към дълбоко скритите, но винаги съществуващи у човека благородни духовни сили.

Тъкмо при този тип разкази най-определено се чувствува влиянието на Йордан Йовков, чието творчество за Д. Талев по това време е истинска школа за художествено майсторство. Въпросът за това влияние е извънредно интересен. То може да се проследи в тематичната близост на отделни произведения, в заимствувани сюжети, идеи и мотиви, в сходството на отделни образи и епизоди. Но по-важното е, че ранният Талев се стреми в някои отношения да усвои жизнената концепция на Йовков, да се сроди с неговия идеен и естетически свят. Може би немалка е ролята на Йовков в изграждането на това „чувство на адмирация“ към жената, в желанието да се изобразяват женски образи, поразяващи с хармоничното единство на физическа и духовна красота. Но несъмнено е влиянието на Йовков в разказите на Талев, засягащи социални явления.

Нравствените илюзии на Талев, вярата му в победата над социалното зло и консервативното в живота чрез нравствено възраждане, чрез душевен катарзис най-добре са отразени в разказите „Нямото“ и „Златният ключ“. В преклонението си пред човешката красота, пред нравствено-прекрасното Талев дири у всеки човек задрямали духовни сили, в тържеството на които искрено вярва. Тази негова вяра оцелява през много изпитания, разочарования и лични огорчения до края на жизнения му път. Тя е негово творческо верую и в най-зрелите му литературни творби: „Но аз не държа да слисам читателя, да го изненадам. Искам само да покажа — виж, докъде може да достигне човекът. У мене над всичко остава все пак човешкото у човека, защото аз обичам и вярвам в човека. . . Аз искам да разкрия човека и да вдъхна вера и обич в човека. Колкото и да съм се сблъсквал с низостта, не мога да убия верата си в човека. Аз твърдо вервам например, че светлото, доброто е преобладаваща сила в живота. И това не е някаква фикция. Срещал съм хора, които решително са подкрепили верата ми в човека. От онзи миг, в който тази моя вера би била убита, аз не бих могъл да напиша нито един ред.“[37]

Воден от твърде абстрактни хуманни идеи, през 30-те години Талев създава редица образи, чиято идейна едностранчивост е очевидна, но които ни привличат с поезията на нравственото си пробуждане. Озлобен към света и себе си, зъл и себичен чудак е сирак Сойко от „Златният ключ“. Хуманистът Талев не го съди, нещо повече — със средствата на реалистична социална характеристика той обяснява неговата странност, дива озлобеност и разрушителни инстинкти. Писателят разкрива социално-битовата и психологиче-

[37] Г. Найденова-Стоилова, цит. анкета, кн. 2, стр. 93.

ската определеност на странния човешки характер, посочва деградиращата същност на едно самотно антисоциално съществуване. По-късната социална съдба на героя не привлича задълго автора, въпреки че той умее сбито и точно да изгради неговия социален портрет. Социалната същност на героя му е необходима само като изходен момент към душевното просветление, което е в центъра на авторовото внимание. Героят интересува Талев преди всичко с нравствената проблематика, която носи у себе си. Преораждащата сила, катализаторът на душевния процес в този разказ е младостта и жизнерадостта на жената. Студеният егоизъм се стопява от животворните лъчи на човешката сърдечност и привързаност. Мотивът за възраждащата сила на женското очарование Д. Талев заимствува от Йовков, но по-късно той го превръща в основен момент на своето собствено художествено мислене.

По-сериозен опит за социална белетристика през 30-те години Д. Талев прави в разказа „Нямото". За пръв път той разкрива по-подробно социалната природа на едър богаташ, овълчил се търговец и лихвар. На пръв поглед той е загубил окончателно човешкия си лик, превърнал се е в саможив хищник, безучастен към смъртта на жена си, към нещастието на единственото си дете, към страданията на хората. От леговището си старият лихвар дърпа с ненаситна алчност златното въже на своите капитали, с което е омотал хората от целия град. Но в иманярската си страст към откриване на скрити високи човешки добродетели Д. Талев извежда сюжета до тържеството на нравственото начало у човека. Във вярата си в нравствено-изключителното, в потенциалните нравствени възможности на човека Талев превръща нямото дете в сила, която разколебава злия лихвар в неговата безсърдечност и алчност, в сила, способна постепенно да извърши чудото на очовечаването. Развръзката на разказа загатва за тържеството на възстановената справедливост, за възтържествуването на нравственото начало у човека над неговата безнравственост. Миротворящата ръка на автора се намесва, за да разреши безболезнено конфликта между социални врагове. За да победи доброто, човечността и справедливостта, в духа на романтичните изисквания Д. Талев е в състояние да пренебрегне логиката на човешкия характер и закономерностите на социалната действителност.

В „Майстор майстора надвива" Д. Талев рисува типичния за времето на ранното развитие на занаятите конфликт между две поколения майстори-занаятчии, израз на борбата за собствено място в икономическия живот. Той е доловил социалния подтекст на този конфликт: в разказа се противопоставят не само две поколения, но и две класи в лицето на суров и властолюбив майстор-чорбаджия и неговия бивш чирак, „отгледан с черен вдовишки труд". Но авторът не подчертава социалната основа на конфликта, той е разкрит не в социално-битов план, а е разгледан само неговият психологически, личен аспект. Класовото стълкновение се превръща в лична разпра, преодоляването на съпротивата на съсловието — в преодоляване съпротивата на отделния човек. Общественият проблем за борбата между стари и млади, за утвърждаването на истинския талант, за новото, което се налага в борба с консервативното, се осъществява като нравствено-етичен проблем. Но и тук чрез конкретния социален факт Талев дири повод да се домогне до по-голямо художествено обобщение. В този разказ, както и във „Вълшебната флейта" писателят прокарва хуманната идея за облагородяващата роля на истинското изкуство, на творбата, направена с горещо сърце и талантливи ръце. Чрез образа на вдъхновения майстор-занаятчия Талев разкрива новите тенден-

ции в изкуството на Възраждането, стремежа към пълнокръвно, жизнено творчество, отразяващо реалните форми на живота. Образът на майстор Велко е щастливо предзнаменование за появата на майстора-резбар и художник Рафе Клинче. Удивителна е приликата между създадените от тях творби, плод на вдъхновена обич, на жаждата да се твори красота, и стремежа към самоутвърждаване на личността: „Тепсията взе очите на всички, които я гледаха. Това не беше тепсия, а чудо. Ситни равни зъбци и една двойна чупка очертаваха съвършено правилния й външен кръг. Навътре следваше един сложно преплетен венец от многолистни рози и току-що разпукали се пъпки, та дори и бодлите, и назъбените листа по извитите крехки клонки. Между тях се преплитаха гъвкави лозинки с листа, с извити мустачки, с увиснали тежки гроздове и всеки лист, всяко зърно беше изписано с чудна вещина от благословената ръка на младия майстор. По-навътре следваше тесен кръг от още по-сложна плетеница от тънки, криви и начупени линии — една фина, въздушно прозрачна дантела. В средата на тепсията бе изчукан с тънко длето красив образ на младо момиче така майсторски, че личеше едва ли не всеки отделен косъм на буйната му коса, всяко зърно от герданчето на тънката лебедова шия, личеше ясно и приветливата усмивка, що цъфтеше на неговите устни. Не беше трудно да се разпознае в този женски образ Ангелина, щерката на чорбаджи Дуко." Дълги години Талев се възхищава на жизнерадостното и слънчево народно изкуство, дълги години се вълнува от странния артистичен чар на резбаря-творец Рафе Клинче. През 30-те години у него вече се оформя онази съвременна концепция за изкуството, пораждат се онези естетически търсения и основни моменти на едно съвременно естетическо мислене, които Талев по-късно ще въплъти в образа на Рафе Клинче.

Своеобразна нравствена интерпретация на социален проблем се наблюдава в разказа „Скитникът и неговата сестра". В него определено се долавя склонността на Талев към романтично виждане на действителността, към романтично пристрастие в тълкуването на социалните явления. Тук ясно личи как авторът, усвоил особеностите на едно романтично световъзприемане, „не иска, не смее, не може да възсъздаде цялата сложност и суровост на живота, неговата пълнота, а воден от особени чувства, идеи, намерения — избира, отстранява, избягва известни негови страни не защото това се налага от създаването на синтетичен образ, а защото такива са неговите вкусове и разбирания"[38]. В този разказ Талев си позволява известно естетизиране на човешкото страдание, едно твърде книжно опоетизиране на бедността и самотата на човека в света на класовото неравенство и социална безпомощност. Образът на скитника е лишен от конкретно жизнено съдържание. Обобщен и романтично извисен, той носи нещо от характерната за романтичния герой отчужденост от реалния свят. Той напомня образа на самотния човек-скитник или пътешественик, на вечния странник „загубен в безкрайния свят", станал отдавна „закономерен тип в романтичното изкуство"[39]. Скитничеството на бедняка-просяк е идеализирано, изобразено като някаква вродена страст, като духовно стремление към безбрежните простори и необгледната красота на планините, небето и безкрая. И в тази романтична скитническа идилия Талев извисява човека до мащабите на своя нравствен идеал И тук тържествува духовният принцип

[38] Г. Цанев, Романтика и реализъм, Златорог, 1936, кн. 1.
[39] В. В. Ванслов, Эстетика романтизма, М., 1966, стр. 102.

на битието. Вниманието на автора е привлечено от сърдечните и топли чувства, които свързват брата и сестрата. Той е запленен от атмосферата на мълчалива взаимност, преданост и всеотдайност, която трепти в отношенията на двамата бедняци. Тъкмо това предава особено поетично очарование на разказа, внушението за лирична прелест и ведрост, тя го превръща в поетична приказка за светли човешки взаимоотношения. Така правдата на живота остава постепенно в сянката на красивата романтична мечта. Съдържание на разказа става не изображението на социалното зло, не изобличението на едно бедствено социално явление, а утвърждаването на романтичния идеал за духовно богати личности, за красиви човешки взаимоотношения.

Проява на хуманизъм с романтични акценти, които ще оставят следи в съвременното зряло творчество на Д. Талев, са и онези разкази, в които той се отнася с особено внимание към необикновени човешки характери, към душевността на странни самотници, изхвърлени извън течението на обичайния живот, изкочили из релсите на общоприетото човешко битие. Това са герои, които изживяват своето развитие на основата на една страст, в които определено доминира една черта на характера. Писателят обича личности, обърнати с лице към себе си, вглъбени в света на своето човешко „аз", неизменни пленници на една съдбовна страст (например на голяма обич в разказите „Мъртвите всичко виждат" и „Братя"), която ги разрушава и превръща в човешки развалини или ги пречиства нравствено и възражда. Това се герои, които остават обикновено пасивни под ударите на съдбата, които се подчиняват на злото и се обричат безмълвно на страданието и самотата си. Външната им пасивност се компенсира с интересен вътрешен живот. Често тези тихи самотници се отдават на мечтателно съзерцание на света на природата, която единствено им възвръща жизнеността, духовното равновесие и им дарява малки радости и утешения. Детето от „В една лятна нощ", Павел от „Братя" и Чудният човек от едноименния разказ откриват наново хармонията, която са загубили в живота, в света на природата. Дори в ослепелия от блясъка на парите скъперник Илия Чибук („Бялото канарче") се пробужда човекът, който чрез детинската си привързаност към бялото канарче дири пролука към човешките радости, към малко топлинка и взаимност.

Интересен образ на съзерцателен мечтател, който в света на природата преоткрива себе си, е нарисуван в разказа „Чуден човек". Той е един от любимите на Талев герои със скрито поетично чувство, с неподозирана душевна красота. Както често бива в живота, той е онеправдан от природата човек, с груба, ръбовата външност, скриваща поезията на една светла поетична душа. В него, а също и в образа на учителя от „Вълшебната флейта" живее копнежът по красотата, жаждата да се създава и споделя тя с хората, вроденият усет към хармония; те са способни на истинска творческа отдаденост на света на красивото, на истинско опиянение от поезията на природния мир. Искрата на непретенциозното им изкуство пламва в атмосферата на тиха мечтателност, на самотност и неудовлетвореност, на безкористно поетично съзерцание на природата. Д. Талев умее да пресъздаде онова състояние на поетичен унес и извисеност на духа, на творческа самозабрава и екстаз, в което от простите звуци на дървеното клепало се раждат чудни песни, от обикновената флейта се изтръгва вълшебната мелодия на непостигнатата човешка обич. Изкуството на Талевите самотници, тъй родствени с поета-резбар Рафе Клинче, е душевен глад за красота, порив към самоизява, към признание, жажда за общуване с хората, то е умора и облекчение, мъка и радост за художника.

В същото време Талев пише разкази, които ни убеждават, че той може да бъде съвсем близо до делничната сивота на живота, която обезличава и обезценява човека. Способен на искрена социална отзивчивост, ранният Талев с топло съчувствие съпреживява мълчаливата драма на обикновения, най-често срещания в ежедневието човек, който всред безсърдечието и грубостта на живота с усилие опазва човешкото си достойнство и догарящите искри на човешките си блянове.

С такт и деликатност той поглежда в душата на малкия, изсивял през годините незабележим и самотен човек, за да открие и в нея поезията на пробуждащото се човешко сърце. В разказа „В тихата уличка" всред спокойната идиличност, скуката и подтискащото еднообразие на делниците в провинциалния градец появата на една хубава и непозната жена е истинско събитие, една малко чудо, раздвижило духовете, смутило равния ход на времето. То пробужда отдавна задрямалата жажда за красота, носи очарованието на един непознат свят, примамливостта на непостижимото. Със съчувствие и умиление Талев се отнася към тримата закъснели поклонници на женската красота. Над разказа потрепва тъжната светлина на тих копнеж, на болка по неизживяното, невъзвратимото, на дълбоко сподавена печал и осъзнато безсилие.

В разказа „Сън" и портрета „Самотница" хуманното съчувствие се съчетава с елементи на социален протест срещу бездушието на капиталистическия свят, в който всред убийствен труд, нищета и еднообразие правото на човешко щастие и обич се превръща в илюзия и непостижим сън. Разбира се, Талев е много чужд по това време на един проникновен и аналитичен поглед към този свят, но безрадостната съдба на човека докосва съкровени струни в душата му, накърнява чувството му за нравственост, справедливост и човечност, което никога не му е изневерявало. Писателят постепенно изгражда в себе си сърцеведа. Най-често той успява да долови действителния ритъм на човешкото сърце. В емоционалната изразителност и в правдивостта на психологическата атмосфера в разказите „Тъгуващите гълъби" и „Бялото легло" не е трудно да се долови бъдещият Талев. Понякога обаче елементите на един убедителен и проникновен психологизъм се подсилват тук-там с подправките на старомодна сълзливост и мелодраматизъм.

В разказите „Сън", „В тихата уличка" и „Самотница" Талев се доближава до хуманизма на Йордан Йовков, Емилиян Станев, Светослав Минков и други наши писатели, които през 30-те години сред угнетителната монотонност в живота на малкия човек откриха поезията на дълго подтисканата жажда за щастие, на болезнената потребност за обич, на неясния копнеж по един по-друг свят, по едно по-съдържателно човешко съществуване.

•

Най-ранните социални разкази на Д. Талев, публикувани в социалистически вестници и списания, имат характер на първи творчески експерименти, които не оставят трайни следи в цялостната творческа биография на писателя. Създадени като непосредствен отклик на съвременната социална действителност и под влиянието на съвременната социалистическа проза и поезия, тези разкази са документ за будната гражданска съвест, социална отзивчивост и чувствителност на младия начеващ автор.

Разказите от 30-те години бележат един от възловите моменти в трудния процес на изграждане на Д. Талев като белетрист, когато той определя своя облик на писател-хуманист, когато оформя своя реалистичен метод с елементи на романтико-поетично светосъзерцание. Бихме могли да кажем, че Д. Талев е между онези съвременни белетристи, при творчеството на които наново проличава актуалността на „голямата тема за взаимоотношението между реалистични и романтични принципи на изображение", поставена в миналото от „творчеството на най-значителните ни художници на словото". Още през 30-те години в произведенията на Талев се наблюдава известно съжителство и взаимодействие между реалистични и романтични тенденции в художественото виждане и изображение. Преобладаващият стремеж към усвояване на традиционните форми на реалистично художествено обобщение се преплита с интерес към необикновени и странни човешки характери, към изключителни жизнени ситуации; много често в ранните произведения на писателя ни облъхва една възвишена романтична вяра в човека и красотата, в абстрактната справедливост и доброто. Без да имат характер на твърди естетически убеждения, на основни принципи на художественото мислене, тези тенденции оставят трайни следи и определят някои основни насоки в изобразително-изразните търсения на Д. Талев в новите му произведения.

Разказите от „Златният ключ" и „Старата къща" представляват своеобразна предистория към истинското творческо реализиране на писателя Д. Талев, тъй като носят в зародиш много от онези тематични предпочитания, творчески вкусове и предразположения, които по-късно, обогатени, преосмислени и целенасочени от един нов научен мироглед и по-богат жизнен и художнически опит, ще дадат плодовете на творческата зрелост. Много от възможностите на бъдещия писател—майстор на битово-историческото повествование, на ярки психологически богати образи, на сдържан и скрит вътрешен драматизъм—в разказите са само подсказани. С близостта на отделни мотиви, епизоди и сцени, със сходството на някои моменти от жизнената патриархално-битовата обстановка и най-вече с явната близост между отделни образи разказите бележат началните стъпала към идейно-психологическата атмосфера на тетралогията. Това не означава, че във всеки разказ непременно трябва да дирим сходство с романите, да откриваме първообрази и предварителни щрихи към бъдещото повествование. И най-елементарната успоредица между идейно-тематичната същност на разказите и на романите показва недвусмислено едностранчивостта на подготовката, която Талев обективно е извършил чрез тези две книги към бъдещото си литературно дело. В голяма част от разказите писателят рисува многоцветната картина на битовото всекидневие, сродява ни с интересен и своеобразен човешки мир. Но в тях Талев е все още в сферата на битово-психологичното, което ще добие своята истинска стойност едва в романите, когато се извиси до мащабите на исторически значимото. Отправил поглед към миналото, в битово-психологическите, а още повече в разказите с преобладаващи романтични стилови белези, авторът не е в състояние да прозре истинската социална структура на обществото, нито да долови силата и неудържимостта на оная революционна вълна, която залива цяла Македония и предвещава бурята на Илинден. В героите от разказите не откриваме мъжествената красота на революционерите, на народните водачи, за които саможертвата е дълг, подвигът — призвание. В „Златният ключ" и „Старата къща" Талев е чужд на романтиката на освободителните борби, на хуманистичната целеустременост на националната революция.

В това отношение по-близки до тетралогията са „Усилни години“ и биографичният очерк „Гоце Делчев“, в които независимо от ограничените възможности на автора да проникне в истинския смисъл на историческата епоха и да разбере необикновеното идейно богатство и човешка красота на личността на вожда на македонското националноосвободително движение, Талев е под обаянието на героизма и революционната окриленост на епохата.

Но в разказите си Талев навлиза решително в духовния свят на човека, стреми се да разкрие духовното съдържание на човешката личност. Нарисувана всред реалистична патриархално-битова обстановка или озарена от ореола на една възвишена романтична мечта, човешката личност е в центъра на най-сполучливите разкази на писателя. А това е предпоставка за най-голямото постижение на Талев в неговата тетралогия, което се състои в умението на писателя да пресъздава народния живот и обществената атмосфера около едно голямо историческо събитие чрез ярки човешки образи, в чийто душевен свят той навлиза с умението на проникновен сърцевед. Това показва, че хуманизмът на писателя, в миналото понякога съдържащ елементи на романтична идеализация и книжна абстрактност, а сега придобил качествата на активна, жива любов и вяра в човека, е оная здрава основа, върху която се градят най-трайните идейно-естетически ценности в цялото творчество на Д. Талев. Въпреки ограничеността си хуманизмът на ранния Талев като съществен и неотделим момент от творческата му природа, като доминираща особеност на художественото мислене и световъзприемане изиграе особено благоприятна роля в неговата по-късна дълбока идейно-естетическа еволюция, която му осигури място всред най-големите писатели-реалисти в българската литература.

Тончо Жечев

КЪМ ИСТОРИЯТА НА ЕДИН МОТИВ В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ

(ФРАГМЕНТ)

Като се занимавах във връзка с историята на нашата нова литература с творчеството на Христо Радевски, порази ме едно малко познато негово стихотворение от 1935 г., наречено „Аз обичам“. Ето и самото стихотворение:

Аз обичам страната, в която
се родих, възмъжах, разцъвтях.
Нея нощем целува луната,
сутрин слънцето буди със смях.

Но защо
я не чувствувам
тъй близка,
както чувствувам
сибирският сняг,
дето буни
фъртуни
се кискат,
бродят вълци
сред ледния мрак?

Аз обичам езика, на който
съм се учил пръв път да чета,
и народа си груб, и героите
на народната ни свобода

Но защо
този професор
надменен,
този български
фин
джентълмен
по е чужд
и далечен
за мене

от затворника
на остров
Кайен?

Аз обичам моя слух да люлее
на вековния бунт песента,
на момите, които я пеят,
и свенливата им простота.

Но защо
това бяло
момиче,
потопено
в парфюмен
разкош,
не обичам
тъй, както обичам
африканския
див
чернокож?

Може би ще се чудиш на тази
моя песен, с морал тъй суров.
Но това не е лична омраза,
но това не е лична любов.

Има логика,
сила такава
в този
зъл,
в този
варварски свят.
Тя с китайците
ни сбратимява
и ни скарва
с рождения брат.

Осведоменият читател може да познае автора на стихотворението по характерната, чисто „радевска“ смес на лирика и сатира, изповед и изобличение, висок патос и тъжни признания. И по тези безкрайно „но“, пронизали от долу до горе цялата му поезия. Поразителното обаче в това стихотворение не е неговата стилистична структура, а самата идея, неговият смисъл и патос, чудовищно странното признание в любов към една страна! Какво е станало, как нашата страна заслужи такива песни от своите поети? Скъсала ли се е вече пламенната нишка между нас? Искрено ли е това — родната страна ми е по-чужда от арктическата пустош! — или е резултат на поетическа афектация? Каква ще да е силата на тази логика, която иска да се отчуждим от рождения брат, за да се сближим с дивия африкански чернокож и китаеца? Има ли истинско човешко съдържание в тази песен, покриват ли се нейните думи с човешки чувства и опит или са проста интернационалистическа риторика? Какъв е този всепоглъщащ, безбрежен интернационализъм, не е ли опе-

рация на ума или има живот и в нашите емоции? Има ли някакъв спасителен бряг това отдалечаване от племенната общност или нещата са необратими?

Един умен буржоазен социолог от 30-те години би трябвало да се ужаси от смисъла на подобна песен в устата на български поет. Но отчуждението вършеше двояката си работа, смисълът на подобни песни оставаше чужд и непонятен за противния лагер. Той можеше да обвини, да подгони нашия поет за липса на патриотизъм, но няма как да отговори убедително на неговите чувства и въпроси. От разни страни, пряко или косвено, получаваме само потвърждение на факта на отчуждението. А потвърждение за искреността на вложеното от поета чувство, за автентичността на преживяването има. То е в силния стих, където един горд и категоричен поет сам се чуди на собствените си чувства, оказал се пред нещо невероятно сурово и трудно за признаване:

Може би се чудиш на тази
моя песен с морал тъй суров.
Но това не е лична омраза,
но това не е лична любов.

Във второто „но“ има сълзи. Силата и тежестта на тази логика е непоносима, тежи като нещо свръхлично, стоварено на плещите ни от зли сили, скъсали нишките на една жива и топла привързаност, за да ги заменят с абстрактна връзка. Трябва да се върнем, макар и бегло, към историята на нашата поезия, за да разберем как многострадална България заслужи да чуе такава песен от своите поети.

•

Нали това е същата страна, за която Петко Славейков, Христо Ботев, Иван Вазов и много други поети изпяха най-хубавите си любовни песни. И не защото не са познавали социалните парадокси и социалното роене на България. Никой не е казал по-тежки думи от Ботев срещу идиотщината на своите съотечественици, срещу българските чорбаджии. Той беше причастен към освободителната борба на всички народи, към драмата на парижките комунари, той не е по-малко интернационалист от новите поети. Но, израснал, както и другите ни поети от това време, на гребена на вълната за национално освобождение, Ботев чувствува отечеството като нещо живо, реално, нещо, към което принадлежи, както към майка си в Калофер.

О, майко моя, Родино мила. . .

У Ботев майката и родината са едно, те не са се още разделили. Родината е нещо като свръхмайка, която стои над всичко най-мило в живота и за която заслужава да се жертва всичко. Като че за Ботев всички сме родени от тази българска майка, тя има безгранична сила и власт над нас. Над всички сложни чувства, от които всякога е изплетен един реален човек като Ботев, у него има едно доминиращо. То е формирало и главната идея на живота му — идеята за освобождението на неговото племе. Последното писмо на Ботев от борда на „Радецки“, саможертвата му на Околчица бяха върховен израз на главната идея на неговия живот.

Тази ботевска пълнота на чувството за родина откриваме още у Петко Славейков. Когато говори за настроението си от „Не пей ми се“, в най-съвър-

шеното си лирическо стихотворение „Жестокостта ми се сломи“ Славейков казва след две години:

И рекъл бях: аз няма веч да плача
за тежките на тоз народ беди.
Ожесточен, пощада му не рачах:
„Да тегли, думах с яд, нал тъй мъжди“.

Но, както знаем, „Жестокостта ми се сломи“ бележи коренен, пълен поврат в това настроение, сломяването на неговото ожесточение. Известно е и как Славейков обяснява причината за този обрат — той е чул за злата съдба на майка си и своите близки, които теглят от безжалостни сърца. Интересно е обаче да припомним, че Славейков е останал без майка още като пеленаче и цял живот го е съпътствувало чувството на сираците. Именно затова неговото стихотворение трябва да се изучава като нагледен пример как поетите на нашето Възраждане непосредствено, естествено и пълноценно чувствуват своята родина като майка и своята майка като родина. В същност тук Славейков отново идентифицира майка и родина, те не са разчленени и за неговото възрожденско съзнание няма нищо по-естествено от това образът на измъчената майка да извика веднага образа на родината. Тук кръвното, родовото чувство сякаш засяга не само неговия физически носител, не само неговата рождена майка, но и най-абстрактната формация от този ред, майката на всички ни, нашата родина. Нещо повече — образът на измъчената майка и близки се оказват задължителна връзка на възрожденското съзнание, когато трябва да си върне образа на родината.

Най-пълен и характерен за възрожденското съзнание живот има нашият мотив у Вазов. За Вазов отечеството е постоянният предмет на обожание у една не тъй постоянна като Ботев личност, живяла достатъчно дълго и подложена на влиянията на разни времена. Господствуващото чувство и господствуващата идея в живота на Вазов е чувството и мисълта за България:

Сърце ми знай да тупа и копней
над всяка скръб и звукове да лей,
и всяка струна в него закънти,
щом някой външнен стон удари я;
Но то най-страстно чувствува, трепти
с сърцето на България.

У Вазов, както и у Ботев е невъзможно да се отделят тъй наречените по късно патриотични стихотворения и стиховете за родината. Подобна операция би била твърде изкуствена и условна, направена с късна дата и със съзнание, чуждо на дадения обект. Самото отделяне на мотива в своеобразен цикъл от творчеството на поетите беше плод на обособяване, приближаване и отдалечаване към един предмет на поетическа афектация, към която възрожденските поети не изпитват сложни чувства, не познават полярни приливи и отливи. В известен смисъл може да се каже, че всички техни стихотворения са за родината, пряко или косвено са свързани с този основен мотив в техния живот и творчество.

Пряката непосредствена отзивчивост на Вазов и възрожденските поети към всяка тъга и радост на България създаде и онзи траен облик на тези поети и досега жив и жилав в съзнанието и представите на нашия народ за поетите. Вазов споделя всички чувства на своя народ, временните му екзалтации и

униние, симпатии, вярвания и т. н., без да се пита за тяхната стойност и без да ги подлага на проверка. Всичко българско, като манталитет, история, характер, краски, език извира отвътре у него, той го изразява, както диша, без да го търси и забелязва. Той е приобщен и сроден с предметния свят на българите, с неговата природа, език, нрав. Неговото просветителско съзнание на по-образован и учен само му налага по-големи отговорности, като призван пастир, чиято роля е да изведе стадото там, където той вече е стигнал. Неговите думи и книги може да достигат само до двата първи реда, но те са отправени към целия народ, той е уверен, че те ще се предадат с течение на времето и до последния. Изобщо съществуването на поет като Иван Вазов е немислимо без неговото чувство, че в широкия и необятен свят той принадлежи към семейството на българите. В този свят той чувствува всеки българин свой пряк роднина, гордостта и срамът на неговото семейство са негова гордост и негов срам.

Ох, аз ще взема черния ти срам
и той ще стане мойто вдъхновение. . .

Кой след това е мислил и може да мисли така? Кой е имал тъй пълно чувство за род и е черпил вдъхновение от позора на племето си? Вазов е казал това за езика ни, но то има далеч по-общ смисъл, ако го видим през призмата на цялата му жизнена и поетическа история.

Националноосвободителната борба и културното възраждане на българите създадоха у тях чувството за родина и го наредиха измежду непреходните ценности. Поради това и неговото обезценяване в буржоазна България беше болезнен процес, а историята на този мотив—една тъжна история. Силата и ценността на мотива може да бъде доказвана и по обратния път — по болката и тежестта, с която по-късните ни поети преживяват отчуждението, сякаш птичките се връщат и намират старите гнезда влажни и неприютни. Поетите ни са уязвени в свети чувства. Защото чувството за национална принадлежност е естествено и просто чувство, което няма адекватни заместители. Може умът да се развие безгранично, да обгърне целия свят, да се чувствува роднина на цялото човечество и все пак тази връзка да е лишена от стоплящо усещане за принадлежност към нещо колкото общо, толкова и реално. Животът на ума е винаги по-склонен към универсалното, общото, етническите граници са сравнително леки препятствия за него. А животът на чувствата всякога е свързан с нещо осезаемо, той е ограничен по време, лица, събития и винаги носи цвета и дъха на едно място. Както и всичко човешко, чувството за национална принадлежност има история и историческа еволюция, то живее живота на човешките страсти, но подлежи на облагородяване от просветения ум. Само на най-ниската степен на културата и развитието то се съпътствува от умраза към другите народи, вместо благородна родова гордост остава варварски инстинкт. Както всяко първично усещане, то е трогателно, детски непосредствено в основата си. То може да търпи безкрайни еволюции, но само на тази своя първична основа.

Необходимо ни беше това отклонение, за да продължим с Иван Вазов. Ако свием до последния възможен предел необятното му чувство за България, ние ще открием неговия праобраз в чувството му към семейството на чорбаджи Марко, към сопотската къща, двора и в последния, най-интимен кръг — Съба Вазова. По този начин ще получим веригата на едни чувства, сцепена чрез различни звена — майка, семейство, родно място, родина. Отчуждението,

както и трябва да се очаква, започва от най-абстрактното в този ред, от последното звено на веригата — родината, — но то същевременно е симптом, че процесът протича с различна интензивност по цялата верига и засяга нейната първооснова. Ако отпада едното звено от веригата, това показва, че е заплашено и друго, заплашена е нейната цялост и пълнота. (За щастие човек не живее безкрайно дълго, биологичният закон е направил тъй, че ние често загубваме физически близките си, преди да сме се разделили духовно с тях. По този начин те са спечелени завинаги в душите ни, защото най-често споменът усилва ценностите на миналото.)

Във всеки случай, ако майката и семейството на Вазов са първооснова от веригата на едни чувства, то едно от важните звена на същата верига е Сопот. Нас винаги ще ни изненадва одушевяването на България у Вазов, сякаш анималистичните сили на древността са живи у него. Той я възприема чувствено и страстно. Защото той я обича не като абстракция, а чрез много живи и конкретни неща, неговата любов е опредметена. Той я обича и чрез Сопот. По-точно е да се каже, че кълнило в типичната атмосфера на неговото семейство, укрепнало в Сопот, чувството за род у него се оказва достатъчно силно и пълно да обгърне България. Старият поет в „Люлека ми замириса" вече не само е чувствувал, но и разбирал всичко това:

Не вий, не ваш'та красота ли
да съм певец причина бе
и таз любов у мен запали
към родната земя, небе?

Вземам този стих от стихотворението „Сопот". Започнал в Итака, Вазов завършва в Итака. Той бе от малцината избранници-българи, комуто бе дадено да преживее едно чувство в цялата му пълнота, да премине целия кръг и след дълъг път да се върне там, откъдето е тръгнал. Като дневно светило на българския небосклон той изгрява навреме и залязва навреме, изгрява на място и залязва на място, осветил и стоплил цяла България.

Не трябва да се мисли, че Вазов не вижда тъмното и ужасното в своята страна и затова непрекъснато е трубадур на България. Или, че се издигнал на някакъв надкласов връх, от който вижда само нейната идилична шир. Нито едното, нито другото е вярно и дори повърхностно запознатите с творчеството на Вазов знаят това добре. Още в предговора си към „Поля и гори", няколко години след Освобождението, Вазов пише: „А какво имаме ние днес, гдето да може да съгрее една душа, да уголеми едно сърце, да ободри едно честно намерение? Две неща: апатията и злъчката. Едното умъртвява, другото убива." Възрожденският идеализъм на Вазов не може да се примири и приеме байганьовската епоха в нашия живот и той беше един от острите критици на това време и тези порядки в страната. Незабележимо за него и за цялото оживяло възрожденско поколение Отечеството с главна буква се беше превърнало в ординерна буржоазна държава — „най-хладното от всички чудовища" по израза на един философ. Но лошото в България не засегна трагично Вазовото чувство към България, неговите мисли за нейната мисия и история, неговото здраво чувство за род. Вие вече разбрахте, че искам да подчертая пълнотата на чувството за родина у Вазов, запазена до края на живота и творчеството му. В това негово чувство присъствуват всичките звена на една здрава и единна верига — майка, семейство, роден град, родина. Нито едно от тях не е отсла-

бено и разколебано от безбройните обществени и житейски разочарования. Те си остават непокътнати, прости и свежи. Именно тази пълнота на чувството стана извор за най-плодотворния и богат мотив в делото на Вазов.

•

До Христо Смирненски, първия певец на интернационалните тежнения в по-ново време, този мотив преживя една преходна, нерадостна фаза. У Пею Яворов тези чувства са усложнени, вглъбени, белязани с трагизъм и безизходица. Като са спечелили в сравнение с Вазов откъм психологическо проникване, те са загубили пълнота, хармония, мащабност, често дори естественост. Погледнато само откъм този мотив, с Яворов лириката ни търпи една важна промяна. Първото, което можем да отбележим, защото е очевидно и стои в най-повърхностния слой,е липсата на местен колорит,особено характерно за втория период от живота и поезията на Яворов. В смисъла на Ботев и Вазов Яворов няма нито Алтън Калофер, нито Сопот. Чирпан има за него много по-малко значение, отколкото родните места на предшествениците му. В този смисъл Яворов е по-съвременен поет, той не би имал основание да каже — моят град е моят свят. Изглежда, диалектиката на отчуждението е особена, тя е направила най-слабо средното звено от веригата и отпечатъкът на родното място в езика, манталитета, чувствата е сравнително най-лесно преодолим и заличим. Освен на всичко останало тази диалектика е отражение преди всичко на един реален процес — родното място е най-податливо на промените и подвластно на времето. Капиталистическата стопанска формация посяга най-напред върху феодалната затвореност на градовете и селата. Животът става неоседлив. Изравняващата и стандартизираща сила на модерния начин на производство неусетно са ни лишавали от родни места, защото всички те започват да си приличат едно на друго и имат отлики само в нюансите, а не и в духа си. Развитието на комуникациите ни е създавало все по-широки връзки с все по-големи общности. Но само стандартният човек, продукт на това време, може да смята, че придобива толкова много в замяна на толкова малко. Той напомня човека, който мисли, че познава любовта само защото обича жените, без да е обичал жена. По същия начин стандартизацията ни лишава от жив предмет на обладание, за да го замени с абстрактна любов. Бързите промени по посока на стандартизацията гонят духа на мястото все по-дълбоко в историята, заличават ярките отлики: самородните типове, езиковите особености постепенно скриват от погледа ни особеното местоположение, пейзажа. Човек се оказва сякаш извън природата. Като най-податливо и подвластно на промените родното място най-малко може да претендира за постоянство на чувствата към него. Естествено е, че Чирпан няма да има силата на Сопот да държи в подчинение своите синове. Той няма тези права над тях.

Не по-малко променено, запазило сила, но загубило хармония, намираме у Яворов чувствата към майка и близки. Отношението към тях е загубило своята доверчивост, простота и естественост. И усета за слятост, единство и неразделност на всичко скъпо, достигащо най-обобщения си израз в образа на родината. В многобройните обръщения на Ботев и Вазов към майката мъчно можем да различим физическия обект от обобщения образ на отечеството. Те не са диференцирани, в тях има едновременно повече плът и повече дух, т. е. те едновременно представляват една майка и свръхмайка. „Българска майка юнашка“ — за кого се отнася това? За Иванка Ботева ли? За майките на всички

българи ли? Или за майката на всички ни, т. е. отечеството? Най-вярно е да се каже, че у Ботев това понятие обема всички. Нищо подобно няма вече у Яворов, най-ботевския темперамент в цялата история на нашата поезия до днес. Преди всичко стиховете на Яворов, адресирани към майка, сестра и други близки, са рязко обособени от всички останали, отличават се по теми и настроения от останалите и образът на неговите близки изцяло отсъствува в другите му песни. (В случая ние не толкова оценяваме, колкото констатираме. И доколкото имаме работа с една искрена поезия, по нея искаме да съдим за реалната история на един мотив, а не да упрекваме някого, че не пее като другите за родния си град или че е забравил майка си.)

Ето едно четиристишие от стихотворението на Яворов „Напразно, майко“:

Напразно, майко, се боиш. . .
та мога ли забрави аз
немилостивата оназ,
живот която ми е дала?

Любов и проклятие едновременно, в един куплет, адресиран към майката! Раздвоение дори и в чувството към майка! Яворов беше белязан с него и поетическата и жизнената му съдба ни накараха да повярваме в реалността на този ад на раздвоението. Нему са присъщи всички прости чувства, като у поет те са удесеторени по сила у него, но нито едно от тях той не изживява просто и естествено.

Но тази малка изповед на Яворов, за разлика от обръщенията на нашите възрожденци към майката, е вече и литература. Би трябвало да допуснем садистични склонности у Яворов, ако веднъж допуснем, че този стих е пряко, а не само условно адресиран до майка му. Това може да бъде допуснато за един Александър Блок, при когото няма огромна дистанция между чувственото и умственото развитие на майка и син, при когото езикът на изкуството и за двамата естествено изпълнява своята комуникативна и своята условна функция. Но за Яворов у нас, където дистанциите обикновено са непреодолими, не е така. В случая неговите думи, както и думите на новите поети са с привиден адрес, а в същност са отправени навътре и към хората със същата раздвоена и усложнена психика, техният отзвук е очакваният. Защото другата характерна черта на процеса на отчуждението от близките някога неща и хора беше тази, че сме неразбрани там, където сме обичани, и не сме обичани там, където сме разбрани; че ни е тясно в един малък и топъл роден свят, а в широкия свят, към който се стремим, зъзнем от самота и хлад. Яворов изповядва истински чувства към майка си, но знае, че думите му няма да раздвижат сянката на тази, която го обича. Той иска да разтревожи тези, които го разбират, но винаги ще се измъчва, че те не го обичат като нея. Това бяха вече изповеди-монолози, плач край ледената стена на отчуждението.

Яворов направи всичко, каквото може да направи един поет, за да съхрани простото и естествено чувство за родина и по този начин да съхрани себе си и изворите на своето вдъхновение. С различна интензивност той свърза целия си живот с революционното движение за освобождаване на Македония от турското иго. Интересът на Яворов към освободителната борба в македонския край след Берлинския договор датира от най-ранната му младост. Сега е доказано, че неговите първи стихотворения от 1895/96 г. са посветени на Македония. Едно от прощалните му писма преди самоубийството е отправено към неговите сподвижници в революционната борба за освобождаване на

Македония, той иска прошка от тях и Македония: „Прости ме. . , че изменям на Македония. Аз умирам тук."

Има достатъчно доказателства, че освен естествено споделените патриотични чувства на своите съотечественици Яворов е търсил в македонската революция изход и лично за себе си. И той е съзнавал това добре. Ето какво пише в писмото си до Никола Найденов през 1901 г., подготвен вече да премине с чета в Турско: „Аз търся в македонското движение един идеен тласък, защото без такъв не мога да работя, не се чувствувам достатъчно силен да продължавам по-нататък литературните си занятия. Търся кипеж на чувства и страсти, в които да изкъпя душата си от наслоилия се върху нея дребнавожитейски прах. Ако си строша главата с някоя непредвидена ограда, ще я строша като честен човек. А и то ще бъде по-добре, отколкото да свърша премазан като червей под непосилната тежест на омразна чиновническа работа. . . А в очите на хората моето предприятие непременно ще бъде вратоломна авантюра. . . Без вратоломните авантюри на „нехранимайковци" като Ботева България днес не би фигурирала на всесветската карта" (Вж. П. К. Яворов. Събр. съч., т. II, 1959, стр. 230).

В аргументацията си при подобни случаи Яворов винаги се позовава на обожавания от него Ботев. За живота и поезията си Яворов непрекъснато търсеше ботевски стимули. У него най-силно живее онова, което може да се нарече „ботевски комплекс" на българските поети — защо не можем да живеем, да творим и да умрем като Христо Ботев. По думите на Яворов той търси нещо, пред което „притихват всички вражди, всички други интереси, всички други стремления — и цял един народ чувствува, говори, действува като един човек." Нему е необходим „хашиша на умопомрачителното пиянство" на една борба, където би „разрешил съмненията си". Македонските копнения на Яворов са копнеж по опияняващо ботевско чувство за отечество, за олтар, където може и заслужава да сложиш главата си, да жертвуваш всичко, което обичаш, за нещо, което стои над тебе и над близките ти. С други думи — неговият опит е повторно да се издигне отечеството на пиедистала, на който то стоеше за поетите на предшествуващата епоха.

А в същото време отечеството на Яворов се беше променило до неузнаваемост, както и Чирпан, а чувствата към него се бяха усложнили не по-малко от чувствата му към близките. Никой не можеше и не трябваше да затваря очи пред байганьовските домогвания, пред користния шовинизъм на българската буржоазия и нейната политика по това време. От друга страна, Яворов влиза активно в македонското движение в годините на най-големи вътрешни раздори в него. Попаднал веднъж в плен на „върховистка" чета (забележете — в плен не на турците, с които се бори, а на чета от другото крило на македонското движение) и очаквайки да бъде ликвидиран, както обикновено е ставало с подобни пленници, Яворов си мисли: „Простодушен народ, той не може да проумее, че ни служи за тесто, с което искаме да изваяме своите тъмни или светли, дълбоко егоистични блянове". Разбира се, в тези редове има нещо от пенчославейковската мода на мислене по това време. И все пак те говорят, че Яворов е чувствувал нещо актьорско в участието си в една борба, той привнася в нея нещо чуждо на характера й. В едно свое писмо Яворов характеризира своите другари пак по повод вътрешните раздори в организацията, като казва нещо нечувано от устата на борец и харамия: „Последните, като хора, то се знае, не са ни по-добри, ни по-лоши от противниците. Но тактиката на моята група, по мое схващане, ще изведе македонското дело на добър край. . ."

и т. н. Къде остана „хашишът?“ Къде има тук „умопомрачително пиянство“? Всичко това и ред още факти от същия порядък доведоха дотам, че Яворов не намери каквото търсеше, не можа да види в отечеството онази здрава, ясна, надеждна и твърда опора, каквато му бе необходима за живота и за поезията. И все повече неговите песни ставаха молби на прокълнат самотник без път и гнездо:

О, боже, дай една звездица —
и глас, макар на нощна птица

Само сложността на силното чувство на Яворов към отечеството може да обясни един нагледен парадоксален факт — този буен и горещ поет, участник в една освободителна борба, няма песни за тази борба. Неговите „Хайдушки копнения“ са великолепни , но те се отличават не с патриотичен подем на чувството, с екзалтацията на борека, а със своята народностна песенност и тънка стилизация на хайдушката романтика. Усложнените чувства убиват простите песни на сърцето. Дяволитата птичка, за която сам поетът казва — дето иска се пилее, дето иска там ще пее — не го съпътствуваше по хайдушките пътеки. Ние имаме и признания на самия Яворов, че се е мъчил да разбере този странен факт на своята творческа биография. Пред проф. М. Арнаудов той е говорил: „Македония за моята поетическа продуктивност се оказа твърде мащеха. Сигурно затуй, защото там изживявах настроенията си в дело. Македония ме вдъхновяваше за дело, не за поезия; т. е. поезията можах да вложа в дело, не в стихове.“ А ние помним от цитираното по-напред писмо до Никола Найденов на какво се надяваше Яворов, тръгвайки за Македония. В едно от малкото си тематични в нашия аспект стихотворения, наречено „Родина“, Яворов е изразил тежестта на бремето, спъвало ту неговите песни за родината, ту делата на един цялостен и действен комита:

И ти си в мене — ти, родино моя!
И аз те имам: радостта е скръб. . .
Че под неволно бреме вия гръб.
И аз те имам — за да бъда сам в безброя.

Не, наистина Яворов вече имаше близките някога неща само колкото да се чувствува още по-самотен и изсъставен.

Давани са безброй определения на човека и всяко от тях съдържа нещичко от сложната истина за него. С известно основание човек би могъл да бъде наречен и самонадеяно същество, което не може да живее нормално без опори вън от себе си. Разбира се, патериците за неговия безкрайно дълъг път трябва да бъдат исполински като ръста му. Идеята на човечеството за родина го е подпирала в разни периоди, с различна интензивност. У нас от Паисий до Вазов националната идея е в своя зенит, осмисля духовния живот на няколко поколения, става център на живота и делата им. След това във връзка с класовото разслоение и усложняването на македонския въпрос националната идея е в явен упадък, губи здравина и надеждност като опора за новите поколения. Навсякъде можем да забележим симптоми на разпадане. Същото цветущо някога дърво, пълно с млад сок, за Яворов вече е обезлистено, повяхнало, готово за своята зима. След погромите на България през Междусъюзническата и Първата световна война и особено след върховния израз на класова борба вътре в страната — Септемврийското въстание от 1923 г. — ние виждаме

мощната някога подпора в живота на нацията поразена и почернена като от гръм.

. . . гръм
хрясна
право в сърцето
на гигантския
столетния
дъб,

казва Гео Милев в „Септември". Но още преди това Димчо Дебелянов, Николай Лилиев се завръщаха към отечеството само в някой тих час, като блудни синове, с молби за прошка и забрава, „безродни и сломени". След войните Лилиев изрази красиво и точно станалото:

Ръцете ни са празни и в нашите съдини
не трепва живий пламък на живата вода. . .

За ранния Гео Милев, прибързания „гражданин на света", всичко локално, роднинско и българско изглежда тясно и душно. Той иска да ни измие и покръсти в европейския Йордан, да заличи от нас печата на провинциалиста, срама на бедни роднини на една пищна трапеза. У този Гео Милев изчезнаха традиционните мотиви на българската лирика, той искаше да направи дом от нейното бездомие и скиталчество. И по някаква странна логика на нещата именно този български поет трябваше да сложи точката над и-то, окончателно да провъзгласи края на неговата традиционна сила и власт над нас. След кървавите граждански борби на България през 1923 г. Гео Милев кратко и ясно изрече срамната тайна, известна на всички — ние нямаме отечество. Аз имам пред вид онова място в „Септември", което след това поетите ни повтаряха упорито до Девети септември 1944 г.

Всички те знаят:
„Отечеството
е в опасност"
Прекрасно:
Но — що е отечество?. . .

А помните ли как беше?: „Мила ми Венето, Димитре и Иванке, Простете ми че аз не ви казах къде отивам. Любовта, която имам към вас ме накара да направя това. . . Венето, ти си моя жена и трябва да ме слушаш и вярваш във всичко. . . Ако умра, знай, че след отечеството си съм обичал най-много тебе. . ." Забравена вече музика — „Що е отечество?" Някогашната парола е дешифрирана, излязла от употреба.

•

Казахме, че човек не може да живее без идейни опори. Сега можем да допълним, че в историческото си битие той изменя своите представи и идеи за нещата. В идеологическия живот, също както в природата, няма абсолютна пустота и в здрача на едни кумири острото око може отдалеч да улови неясните контури на нови божества. Поради своя характер и място в обществото работническата класа издига чрез своите идеолози интернационалната идея на мястото на старите понятия за отечество и единение между народите.

Тази синтетична, диалектическа идея трябваше да даде ново решение на проблема за отношението на националното и интернационалното, локалното и общочовешкото. Христо Смирненски, прекрасният и ненадминат певец на младостта на българската работническа класа, изпя най-хубавите си песни за това ново чувство и тази нова идея на работническата класа, както възрожденските поети бяха изпели най-хубавите си песни за отечеството. У лиричния Смирненски, израснал върху почвата на националната поезия, отсъствуват нейните традиционни мотиви, отсъствува изобщо неговата родина, неговият град и т. н. Те, а заедно с тях и всички патриотични чувства могат да бъдат открити само в хумореските, в игриво-насмешливия Смирненски. Всичко това е напълно обяснимо, ако си спомним времето на Смирненски, време на пълен банкрут на буржоазно-националните въжделения за България, на остри класови битки и огромен подем на интернационалната борба на работническата класа, получила силен тласък от Великата октомврийска революция.

Когато един съкровен мотив прозвучи в хумореските, то означава, че е започнал неговият фарсов живот. Където е жива любовта в своята свещена простота и сила, там няма хумор. Майките са неподходящ обект за сатирите и хумористите. А сатирата и хуморът, където тогава все по-често фигурира нашето многострадално отечество, далеч не беше специалност на пролетарските и прогресивните писатели. Преди това там я въведе честното сърце на Стоян Михайловски. Можем да я видим готова за Simplicissimus у Димитър Подвързачов, преживял болезнено като националист язвите на родината. Не Хр. Смирненски, не Гео Милев, не Вапцаров, а Подвързачов, един прикрит зад хумора голям лирик, е написал стихотворението „Родина“:

Обичам те като жена,
повлякла ме с безброй оглавници,
о, малка, хубава страна
на изпращялите държавници.

. . .

Обичам те като жена,
която шепне обещания, —
о, малка, хубава страна
на общогражданско мълчание.

И все пак Смирненски е израснал сякаш на съвсем ново място, необременен от родови спомени, без чувство на вина за това, което е ставало и става в България. Отчужден и отвратен от нейната съвременност, той се чувствува свързан само със своята класа и нейните идеи, за него нямат никакво значение националните и расовите признаци. Едва ли в родината на Делеклюз, Йохан, Карл Либкнехт, Роза Люксембург са създадени по-нежни и възвишени песни от песните на този поет, който живееше в София, а духът му, слънчев и млад, витаеше над всички барикади по света. У Смирненски разцъфна с пищна привлекателност една нова надежда и мечта за братство и единение, една свежа интернационална идея, толкова силна, че му заменяше пълноценно традиционния и изпитан мотив на нашите поети преди него.

У поетите, които продължиха интернационалистичните мотиви на Смирненски след септемврийските събития, вече не намираме България и отечеството като нещо единно, близко. Най-общо казано, навсякъде, където се досегнат до тази тема, те говорят за две България, изправени в открит двубой,

настръхнали една срещу друга. Отпада дори характерният мотив на по-ранния разцветниковски период за братоубийството, за Каин. Новите поети не чувствуват по никаква линия родство с другия, буржоазния лагер. Под родните стрехи те се движат притулени, сякаш са попаднали на чуждо, разбойническо място. Как горчиво звучи у Вапцаров това стихотворение „Имам си родина“:

Но когато нощем се завръщам,
на стрехите тъмното поел,
чувствам как до родната ми къща
дебне враг, в ръката с парабел.

Едновременно с това все повече се утвърждава и налага мотивът за Съветския съюз като отечество на пролетариата.

В условията на тази голяма класова поляризация в страната за поетите придобива първостепенно значение тяхната социална, а не национална определеност, тяхната позиция в един двубой, тяхната партийност. Трябва да се предполага, че именно този процес доведе до „панпартийното“ гледище на Вапцаров и Радевски по всички кардинални въпроси, включително и за националната принадлежност, нещо характерно като следваща крачка в нашата поезия след смъртта на Смирненски и след септемврийската поезия. За Радевски партията стана най-скъпото, той се чувствува приобщен към света и хората само чрез нея и нейния клуб, нейната идея и борба заменят или събират в едно цяло образите на майка, родно място, родина. Неговите писма до нея са като писма до любима, а клетвите му пред нея напомнят клетвите на възрожденците пред отечеството. Тези мотиви у Радевски са доведени до логическия им край, изопнати, с обърнато откъм другото им лице съдържание, както се вижда от стихотворението, с което почнахме. В поезията си Радевски борави с цял ред понятия, чието значение и битие е изнесло в сферата на идеите, те нямат свой живот в неговата практика, не са преминали нейната проверка. Те заместват срутените кумири на миналото в кредит, те са натежали от съдържанието не на опита, а на надеждата за бъдещето. В неговото стихотворение „Майка“ например виждаме жена, обзета от познатата скръб по изчезналия в борбата син. Но постепенно майката се заслушва в смеха на Васювите другари, усмихва се готова да замести сина си с всички тях:

Няма разлика сякаш между им,
сякаш Васю е всеки от тях! . . .

В света на идеите невъзможното в света на простите чувства е станало възможно — нещата са станали заменими.

С пролетарската литература е свързан един важен съвременен процес в българската лирика — процесът на нейното интензивно идеологизиране, започва нейният действителен живот в сферата на идеите. С пролетарската лирика започва естественото общуване в една идеологическа реалност. Философска по своята преданост и любов към идеята, пролетарската поезия всели в света на идеите много страст, кръв, фанатична привързаност към по-далечни жизнени цели, обществена енергия. Тя направи опит да преоцени старите ценности и без това вече подкопани или опошлени от буржоазната меркантилност и на тяхно място да утвърди нови, продиктувани от една по-голяма идея за живота. Бездомна в големия град, без семейно гнездо, отдалечена от майка и родно място, лишена от онзи бит, който не-

видимо свързва чувствата ни в една национална общност, тя не може да не усеща буржоазната родина като несвоя, като майка-мащеха.

Тази земя,
по която тъпча сега,
тази земя,
която пролетен вятър пробужда,
тази земя — не е моя земя,
тази земя,
простете, е чужда.

Това е от стихотворението на Вапцаров „Земя". Новите идеологически насоки в нашата лирика бяха търсене на нови опори за преодоляване на безпочвеността, безродността, след като буржоазна България и нейното развитие бяха болезнено засегнали поетите ни в едно от най-светите им чувства — чувството към Отечеството.

•

Така в историята на нашия мотив можем явно да забележим контурите на един зигзагообразен път, чието начало и край по своеобразен начин се свързват, за да образуват извървян кръг. През двадесетте и тридесетте години, със силно развито индивидуално съзнание, поетите постепенно изтласкват на заден план чувството си за връзка с едни общности, които са станали ненадеждна опора за тях.

След социалистическата революция у нас и особено през последните години се забелязва крайно интересен процес на търсене топлината на националната привързаност и гордостта на родовото чувство. Това е, което сега ни насочва към историята на тези мотиви в нашата култура. Възраждането на този мотив става на нова, социалистическа основа, има свой резон и свои особености. Но това е вече друга тема, темата за съвременния живот на мотива, а нас ни занимаваше тук само неговата история. . .

Розалия Ликова

ЗА НЯКОИ ПРОЯВИ НА СЪВРЕМЕННИЯ РАЗКАЗ И ПОВЕСТТА

Иска ми се да започна с най-същественото. С промените, настъпили в естетическото съзнание на писателя в последните няколко години. С тоя двоен процес — на възвръщане на писателя към човешката същност, възвръщане към самия себе си. И от друга страна, тоя опит за „очовечаване" на света, за преодоляване на общото мислене, за създаване на едно действено мислене, което разглежда човека не като обект, а като субект, като творческа личност. В тая творческа активна връзка между човека и битието нещата значително се видоизменят: светът и човекът излизат от орбитата на елементарната социологичност, заживяват друго, естетическо битие, превръщат се от социологични в духовни, естетически дадености. По тоя начин се разширява духовната представа на писателя за човешките отношения и средата.

Проблемът за творческата личност и нейното активно взаимодействие със света не е само художествен проблем; той е проблем идейно-психологически и философски; за човека, който изстрадва всички истини в себе си, за да роди нов художествен свят (В. Ханчев, „Посвещение"), за човешкото сърце — пристанище на вселената, където се кръстосват корабите на света и се задава тържествената флотилия на бъдещето (Хр. Фотев), където се кръстосват пътищата, стъпките, звуците на света (В. Ханчев, „Жив съм"). Човешкото сърце е място, където се води сражението между минало и бъдеще, където се оформя, през болка и мъжествено преодоляване, човешката личност. Борбата за човешката личност, процесът на осъзнаването на собствената мисъл, на стабилността и променливостта на човека сред един свят на вечно движение — всичко това изправи нашата поезия и белетристика пред проблеми от естетически, нравствено-етичен и философски характер. Същевременно придаде на съвременния писател микропогледа за малкото и незабележимото, за боите, цветовете, усещанията, възвърна го към забравените имена на нещата, и, от друга страна, го изведе към основните проблеми за смисъла и хармонията на човешкия живот. В процеса на едно преосмисляне на нещата светът на човека стана огромен и безкраен. В микроскопическите изживявания на човека се отразиха основните противоречия на времето.

В светлината на тези основни естетически промени единствено можем да разберем тайната на Радичковото творчество — онова взаимодействие между човека и природата във „Вятъра на спокойствието", където човешката душа, намерила опорни точки в интимния спомен, в малкото и изживяното, разтваря границите на настоящето, на отделния миг, за да побере в него целия

живот на човека, да превърне миналото в едно голямо, бездънно настояще. Само така, на фона на това поетично включване на вселената в орбитата на човешкото съзнание, можем да почувствуваме тоя особен ритъм, който люлее гладката повърхност на реката, ритъма на тоя слънчев ден, обгърнал човека и природата в нежната хармония на човечност и доброта, на естественост, простота и безконечност.

Много често, когато се говори за разказите и повестите на Йордан Радичков, белезите на неговото художествено майсторство, особеностите на неговото художествено съзнание се откъсват от основната проблематика на творчеството му, формалните постижения — от художествената концепция на автора, авторското присъствие — от онова ново, което той казва за живота и човека. На автора дори се отрича понякога една основна художествена концепция за света. Излишно е тук да посочвам проблемите на неговото творчество — те са твърде много пречупени през неговия художествен поглед и усещане, твърде много вплетени в художествената атмосфера на творбите, за да бъдат профанизирани. Но тук е и силата, и оригиналността на Радичков — в това единство от художествена концепция и художествен образ, от философски представи за човека и битието и подвижността на неговото художествено съзнание, неочакваността на неговите образи, единството от романтика и реализъм, от поезия и гротеска, от динамика и вътрешна хармония, от човек и природа. Идеите на Радичков, това са различните духовни плоскости, в които се движат героите, атмосферата, която те носят със себе си; нравственото, философското, социално-общественото се е трансформирало в една друга, художествена реалност, в неуловими човешки преживявания, в спокойното движение на една река, която поглъща в себе си дъх от хора и живот, в мъртви спомени, паднали на дъното на реката и на застиналото време, в меки деформации на всекидневието, където дребното и незначителното заживява като част от една безкрайна буфонада или една реалност, преминаваща неусетно от гротескното към чудесното, към чудото на живота. Представете си в тоя свят на непрекъсната промяна, където земя и небе разменят местата си, където животът е една хармония и един дисонанс, един повик за спасение на човечеството, за хуманност, където наред с вятъра на спокойствието съществува „горещото пладне“ на човешката тревога и неспокойствие, където наред с възвръщането към привичното и недокоснатите душевни ценности на детството съзанието апелира към движение, динамика и целенасоченост, където наред с полъха на вечността един селянин безкрайно разправя за своето загубено прасе, и ще почувствувате, че тоя свят на устойчивост и променливост се крепи на една широка съвременна представа за света и човека.

В процеса на все по-широкото взаимодействие между съзнанието и битието се разкриват и творческите търсения на Дико Фучеджиев. Повестта „Небето на Велека“ показва, че идейният въздух на творбата е немислим вън от откриването на идеала чрез самия себе си, вън от по-широките представи за действителността и живота, като единство от настояще, минало и бъдеще.

Но Фучеджиев не е само автор на пластично и непосредствено чувствуване на природата. Под равното течение на прозрачната вода, в която са застинали причудливи сенки и отражения, се движи по-дълбокият пласт на мисълта, под поетичната образност — връзката с човека, лиричната, интелектуално обагрена изповед на съвременника. Творбите на Фучеджиев отразяват оная художествена енергия на съвременния автор, в която се вплитат

разкрепостено чувство за първичната свежест на нещата и дълбочината, породена от органическата сплав на интелектуалното и емоционалното, оная упоритост, динамика, целенасоченост, които се раждат от вътрешната съпротива, от преоценката, от борбата с готовите истини, от напора на съзнанието, което търси духовната перспектива, пътя на поколението, следи развитието в съзнанието на съвременника. Писателят е потърсил диалектиката на превръщането на младежкия нихилизъм и романтика, неизбежната духовна трансформация при срещата с труда и хората („Гневно пътуване“).

Ето тоя момент на акцентуване върху творческото отнош ние на човека, заемащ все по-голямо място в съвременната белетристика, подчертава още веднъж порасналото субективно начало в литературния процес, процеса на засилена активна връзка между света и човека в оня смисъл, който Маркс влага в категорията „субективно“ като отрицание на механистичното мислене и пасивно-констататорско отношение на механистичния, включително и Фойербаховия материализъм. Съвременният писател все повече свиква да вижда света така, както учеше Ленин в неговия трактат „Към въпроса за диалектиката“ — да разграничава външната, механистична каузалност от вътрешната диалектическа причинност, да вижда обществените процеси като резултат на човешкото саморазвитие.

Разширяване на нравствено-етичната и философска проблематика

Въпросът не е само за едно обикновено тематично разширяване за желанието на писателя да навлезе в нови области на живота, да постави повече проблеми. Въпросът е за зрителния ъгъл, за начина на виждане, за отношението на писателя към човека и живота, за промените, настъпили в художественото възприемане на действителността. Редица автори се опитваха да създават произведения с морална, нравствена проблематика, но истинска литература, в която трепти нервът на нравственото неспокойствие, се роди не от тези писатели, за които това беше тема, която те често разрешаваха по старому, елементарно психологически, с помощта на опростена идейност и мислене, а от автори, които се стремяха да уловят основните духовни проблеми на нашето време, които се заеха не да илюстрират елементарни морални истини, а активно да подпомагат процеса на сформиране личността на съвременника. Нравственото неспокойствие лежи в основата на всички тези творби, които поставят уедрените проблеми за пътя на човека, за смисъла на живота, за реализирането на личността, които се сблъскват със сложните въпроси за личността в самата себе си и извън себе си, за самоопределението на личността и за нейния път към хората, за отношенията между личност и общество.

Най-добрите от съвременните писатели, навлизайки в сложността на психическия живот на съвременника, научавайки се да анализират, да достигат до тайните на психологическия микросвят, се научиха и да уедряват проблемите, да търсят основното, съществено, да разглеждат човека във времето и в неговото преодоляване на времето. Така на основата на една осъзната диалектика у редица съвременни писатели се забелязва тенденцията да издигат най-съществените актуални проблеми до сферите на философското мислене.

В процеса на преоценката на ценностите, особено засилен от няколко години насам, се забелязва в средата на нашите писатели засилено мислене, търсене основите на човешката личност, задълбаване на погледа върху човека. Сякаш целият наш век се разкрива в това търсене на нова хармония — на мислещия и чувствуващия човек. За разлика от предишната едностранност на изминатия човешки път съвременната мисъл търси специфично човешкото в разностранността, в диалектичното осъществяване, в съчетаването на привидните отрицания и противоречия.

Разказът на Павел Вежинов „Сините пеперуди" поставя основен проблем за вътрешната противоречивост и духовната цялостност на човека — човека, който се реализира в своята двойствена природа — в разум и чувство. Идеята за едно богато, всестранно усвояване на света, за пълно всестранно реализиране на човека лежи в основата на тоя фантастичен разказ.

Пътуването из Космоса е повод за размисъл върху човека. Фантастичното е дало възможност да се погледне на човека отстрани, да се преодолеят привичните мащаби, да се разширят пространствено-временните мерки, като се разкрият на една по-широка плоскост основни промени, настъпили в духовния свят на съвременника. Тоя момент се забелязва във фантастичните новели на Геров и в сатирично-фантастичния разказ на Емил Манов „Писмо от Космоса". Фантастичният жанр в тези творби се е сблъскал с преодоляването на повече мисловни пластове, като че ли самият характер на изключителното е наложил своеобразно уедряване на проблемите.

Целият разказ на Вежинов е един повик за очовечаване на живота, за връщане на човека към себе си. Той е и една критика на нашата съвременност, критика заради изчезващото чувство на хората, критика на автоматизацията на човешкия живот и потъпкването на духовното, на специфично човешкото.

Не бурният цъфтеж на чувствата, а увяхването на чувствата води човека до неговото отчуждаване от себе си. Силата на човека е в неговата двойствена природа, която поражда в неговата душевност интензивно горене. Човешкото развитие Вежинов вижда не в мъртвата, застинала хармония, а в непрекъснатото взаимно обуславяне и осмисляне на разум и чувства. По тоя начин в рамките на фантастичното Вежинов поставя един от най-наболелите проблеми на съвременния човек. Вечната драма на човека, вечният конфликт между небе и земя е превърнат в източник на развитие. Проблемът за човешката двойственост се превръща в проблем за човешката пълноценност, за духовното тържество на човека, придобил тук своята философска окраска.

В същност истинският, пълноценният човек в тоя разказ е неспокойният, търсещият човек. Съществата, слепи за чудото на живота, са безнадежно тъжни. Заедно със заостряне на интелектуалния момент в своето творчество Вежинов определено защищава чувството за красотата, усета за чудесното, пълноценния душевен свят на човека. Неслучайно романът „Звездите над нас" е колкото интелектуално осмислена, толкова и вълнуваща емоционална творба, където философските проблеми се осъществяват по пътя на вътрешното самоосъществяване на героите, по пътя на вътрешна духовна целеустременост.

Само така, чрез развитието на едно скрито интелектуално начало, можем да почувствуваме пределно сензуалните разкази на Вежинов, където нещата са винаги плътно наситени с живот, осезаемо конкретни и материални и същевременно с една вътрешна динамика, плод на едно интелектуално съзнание.

Взирайки се в човешката същност, търсейки основните белези на човешкото самоопределяне, съвременният писател неминуемо идва до проблема за човешката *хармония*. В недрата на човешкото същество лежи чистата красота и хармония, недокоснатите от отчуждението човешки ценности. Изправен пред света и живота, човекът се сблъсква с проблема за хармонията между него и битието. С целия драматизъм на живото стълкновение между човек и общество тоя въпрос е поставен във всички белетристични жанрове — в романите на К. Калчев, Ан. Гуляшки, Ем. Станев, в разказите на Ат. Наковски, Йорд. Радичков и Д.Фучеджиев, в новелите на Ал.Геров, Б. Райнов и др.

В новелата на Александър Геров „Неспокойно съзнание" бие крило тревогата, болката и копнежът на съвременния човек. Редица разкази в последните няколко години навлизат в душевната драма на съвременника през болката от онези противоречия, които създаде периодът на култа. Както в повестта на Б. Райнов „Пътища за никъде", така и тук се налага чувството, че с последствията на култа не могат да се правят компромиси, че въпросите, засягащи човека, не могат да се разрешават половинчато.

Писателят е излязъл от една основна философска предпоставка, от една генерална преоценка, която издига нравственото до неговия върховен, обобщаващ смисъл. Най-висшето състояние, най-дълбоко същностното — човешкото вдъхновение — се разкрива като някакво висше взаимодействие между природата, вселената и човека. Изходен пункт на мисълта на Геров е естественото състояние на вътрешна хармония, хармония между света и съзнанието, идеята за могъществото на човека и неговия мозък, който в състояние на напрежение обхваща огромни откъси от пространството и времето. Тръгнал от идеята за хармоничната същност на човека, писателят стига до нейното отрицание, до обществената дисхармония, до страшното отчуждение от обществото и от себе си.

От ужаса на тая дисхармония героят търси спасение в труда като вътрешна нужда, за да живее, търси смисъл в мечтата, в бъдещите победи на човечеството. Вярата в труда, в науката, във фантастичното по своите мащаби „утре" внася хармония в съзнанието на човека, разтърсен от противоречията на своето „днес", възвръща отново загубената хармония. Човешката мисъл е излязла на широките хоризонти на цялостното обсебване на света и времето. В най-крайната тревога се набира най голямата мечта за победа на живота над смъртта. В тревогата на съвременника е проникнала и една друга болка — болката на смъртното същество, на човека във времето, жаждата на човека да победи мъртвото, нечовешкото време, да преодолее чрез най-живото в себе си небитието.

А ето и една повест без непосредствен оптимистичен изход, без благополучна развръзка. Картината на умирането в повестта на Богомил Райнов „Пътища за никъде", това пътуване в сивата светлина на безвремието, това отчаяно летене и приближаване към замъци, които се рушат, е като някакъв символ на хаотичния живот на героя, на дисхармонията между човека и обществото. И същевременно колко различно е това пътуване из нищото от безвремието и небитието, които царуват в затворения кръг на романите на Кафка. Ако човешкото състояние, отразено в „Законът", е едно чувство за безнадежност и абсурдност, за тоталност на злото, то човешкото състояние в повестта на Б. Райнов е отрицание на бездействието и безпомощността, напрегнат момент от вечната борба за красота и хармония.

В основата на повестта е залегнало едно психическо състояние — състоянието на човек, намиращ се в непрекъснати противоречия със себе си и средата, във вътрешен хаос. Конфликтите в душата на героя са предизвикани от драматичните противоречия на времето: от безкомпромисността на героя и от слабостта му да остави отровата на огорчението да го зарази с умора, с отчаяние, с безсилие, с изгубване на творческото самочувствие.

И въпреки слабостта на героя, въпреки неговата трагична безпомощност конфликтът е налице, по-силен от случаите на равно разпределяне на силите. В хаотичното съзнание между живота и смъртта се води борба за устояване, борба за душевна чистота и безкомпромисност. Зад външното безразличие, в една хаотична последователност, нарушаваща обикновените причинни връзки и последователната временна верига на нещата, изпъква важното, съществено за човека с яснотата на последната преценка. Един чист, хубав образ, твърде човешки, твърде земен, твърде реалистичен, е включен във веригата на жизнените противоречия. Образ на човек, който побеждава в своята нравствена непреклонност и страда, победен от страданието, от умората и смъртта. Един човек, който с всички сили се стреми към красота и хармония в живота и в себе си; един болезнено реагиращ, неспокоен човек, измъчен до смърт от борбата с пустотата и безредието.

Жизнената и психологическа правда придава пределна сила на изживяванията, плътност на образа. Но този образ не би живял с всички свои измерения, ако той не беше включен в една по-голяма жизнена верига, ако зад конкретно-историческото не лежеше един по-широк и обемен пласт на мисълта, обхващащ човешкия живот в широки временни измерения: „Така е било преди човека. Пустота и безредие. И цялата история на човека е борба с тая пустота и безредие, с враждебната неуютност и с хаоса, търсене на ред и хармония. Дори богът, който човек е създал по свой образ и подобие, е бил създаден в името на тоя ред и на тая хармония. Дори най-страшните мигове на хаос, до които хората са стигали, войните, междуособиците и революциите, са били само етап от една борба за ред.“ На фона на вечната човешка борба за хармония Б. Райнов рисува временната дисхармония на човека, неговата лична борба, сила и безсилие. По тоя начин конфликтът в повестта придобива ново измерение в дълбочина като момент от голямата човешка борба за порядък, за ред на живота, за хармония между света и човека.

В основата на тая хармония, отвеждаща човека към дълбините на неговото същество и към основните обществени задачи и идеали за неговото общество и време, лежи *проблемът за пълноценната човешка личност, за активното творческо отношение към живота.* В болката на безсмъртието, в борбата с небитието, в жаждата за пълна жизнена реализация е залегнал проблемът за творческата същност на човека, за творческото реализиране на човека в човешкото, очовеченото пространство и време. В новелите на Г. Марков „Празното пространство“ и Л. Дилов „Очерк за себе си“ духовните измерения на човека са изправени пред изпитанието на генералната жизнена преоценка за смисъла на човешкото съществуване.

Новелата на Георги Марков „Празното пространство“, наситена с атмосферата на непримиримост към лъжата, към самозаблуждението, към привидното съществуване, засяга основен въпрос за действителните стойности на човешкия живот. Със своята тревожна нравствена атмосфера тя е един апел за пълноценен живот — пълноценна любов и творчество; апел за

връщане на човека към самия себе си, към своята творческа същност, към очертанията на едно пълнокръвно съществуване.

Човекът във времето и пространството — това е човекът, който търси своята пълноценна творческа реализация, своята духовна пълноценност. Празното пространство дебне героя — в сънищата му, във виденията му, в усещането за заобикалящата го действителност, в тревогата на нравствената преоценка. Изправен пред собствената си преоценка, героят изпитва чувството, че пропада в пропастта на безкрайно празно пространство. Празното пространство — това е липсата на отзвук, на отклик между него и живота, това са вещите, които мълчат, лишени от живота на творческото обсебване, празнината, през която той крещи своето болезнено, жалко, умоляващо и завистливо „А аз?“; това е пространството, в което царува не животът, а навикът, в което не се ражда нищо, в което няма любов, няма истинско творчество, а безкръвно подражателство на живота.

Новелата е насочена към нещо основно — към усилията на едно засилено волево, активно творческо отношение към живота, срещу малокръвното паразитно съществуване, в името на един реален творчески критерий за живота и личността. „Това, което искам, е второ раждане“ — заявява героят. Автор и герой имат съзнание, че се касае за основното, за същностното в човека, за едно решително преустройство на жизнените принципи, което не може да се задоволи с полуживот и полумерки.

Г. Марков е изградил образа върху едно психологическо състояние — чрез състоянието на мигновено прозрение, на душевно сепване и тревога той е осветлил цялото външно и вътрешно битие на героя. Както в цялото си творчество, и тук Г. Марков твори с напрегнато съзнание, с целеустременост на повествованието, при едно рязко, безкомпромисно поставяне на проблемите, воювайки за действителните стойности на нещата от позициите на висок обществен и нравствен идеал.

Подобно на Вазовия герой от „Кардашев на лов“ героят на Любен Дилов от новелата „Очерк за себе си“ се среща в течението на един ден с различни човешки и обществени типове на столичния живот, изгражда плътни образи, сатирично осветлени. При тези срещи на всекидневието се ражда болката от унификацията, от обезличаването на човека, протестът срещу посиването на духа, срещу компромисното съществуване, ражда се основната мисъл за свободата, която не се дава наготово никому, която се осъществява от самия човек, от начина му на съществуване, на жизнено поведение.

Както героят на Г. Марков, така и героят на Л. Дилов се разкрива в момент на съмнение, на вътрешна тревога, обхващаща начина на съществуване, смисъла на живота, творческото поведение на човека.

На безсмъртието на вечността съвременният човек противопоставя своята човешка тревога, своето съществуване. Една съвременна социалистическа литература утвърждава чрез критика, чрез сатира, чрез душевна тревога пълноценния живот на човека, изгражда ново отношение към човека. Едно ново художествено виждане, което не се задоволява с общи истини и готови фрази, разчленява и конкретизира нещата, търси нови синтези, тласка към размисъл, към генералната преоценка и генералната перспектива.

Проблемът за духовната цялостност придобива нова трансформация в разказите и новелите на Емил Манов („Ваня и статуетката“), на Виктор Барух („Японската кукла“), в повестите и разказите на Ивайло Петров и др. като проблем за човешките чувства, красота и романтика, като

едно утвърждаване на човешкото в неговите непосредствени жизнени проявления, като реабилитация на духовните ценности. В защитата на любовта, на безкомпромисността, на чувствата се оглежда същата тая жажда за цялостност, за духовна пълнота, същият протест срещу обезличаването на личността, същият апел към възвръщане към себе си, към любовта, доверието, нравствената чистота на отношенията.

В защита на човешката романтика, на красотата и човешките чувства се явяват и разказите и повестите на Ивайло Петров. В своите кратки разкази той пренася нещата в света на морално-етичното, на духовната красота, измерва постъпките с критерия на една етична и естетическа, духовна мярка. В най-хубавите от неговите миниатюри се чувствува болка от жестокостта на човека, от нарушената хармония между човека и природата.

Искам да обърна внимание, че тоя основен момент не беше оценен в двете повести на писателя „Авария" и „Ако няма брегове". Наивно отъждествявайки автор и герой, критиката не успя навреме да види основната концепция на повестта „Ако няма брегове" — защита на хуманизма, на духовните ценности — честност, дълг, мъжество, отговорност пред другите. Причината за това е може би, че авторът създаде един противоречив, сложен образ, герой, блъскан от противоречия, който накрая постъпва като страхливец и беглец, търсейки теоретични оправдания за постъпката си. Авторът не опростява образа, не го прави елементарно праволинеен в отрицателното, създава жив, артистичен образ, с чувствувания и възприятия на художник. Грешката на критиката е, че тя откъсна героя от цялостната атмосфера на творбата, от основната критика, която прави писателят на снобизма — в изкуство, в начин на мислене и поведение, от ироничното отношение на автора едновременно към снобизма и вулгарния псевдореализъм.

Появата на такива творби показва, че съвременният разказ става все повече проблемен, че от изобразител или само анализатор писателят се превръща в интерпретатор на живота. Едно все по-задълбочено диалектическо мислене му дава възможност да види днешното във веригата на времето, в минало и бъдеще. Диалектиката на мисленето не отвлича от съвременността. Напротив, издигайки най-актуалните обществено-политически и нравствени проблеми до философското равнище на мисълта, писателят разгръща явленията в повече връзки и отношения, сред една действителност, по-богата и раздвижена, достига до дълбочината на човешките изживявания.

За малкия човек и големите проблеми

Заедно с разширяване на естетическия поглед на съвременния разказвач разширява се и жизненият репертоар на неговите герои. С процеса на израстването на новите хора в нашия разказ навлезе широк жизнен кръг от герои от селската и градската действителност — герои, които се изменят в определени жизнени условия и заедно с това променят и самите условия. Такива са героите от „Райски птици" и „Есенно сено" на Стоян Ц. Даскалов, герои като Йов Илия Волен, като героя от „Повреденото сърце" на Орлин Василев, героите на Неделчо Драганов, Атанас Наковски, Алексей Сегренски до най-младите като К. Странджев, К. Колев и др.

Развитието на разкази с по-непосредствени възпитателни, нравствено-политически задачи е свързано с редица художествени тенденции на съвре-

менния разказ. Наред с все по-определената тенденция към вътрешнопсихологически разрез на явленията забелязва се и тенденция към туширане на психологичното като централен, по-точно самоцелен, описателен момент. Психологичното не е цел, то се ражда в реакциите на героите от техния допир с действителността, от своеобразното присъствие на автора у героите; то не се реализира като психологическа тема, а като вътрешна сфера на проблема, на човешкото проявление. Динамично-синтетичният образ на съвременния разказ, търсенето на същностното като преодоляване на констативността довежда до промени в областта на психологичното. То става неделимо от конфликтното изображение на действителността.

И друго — независимо от жанра забелязва се в редица разкази и повести по-сгъстено и по-непосредствено вплитане на обществения, социологичния или нравствения проблем в конкретната художествена тъкан на произведението. Наред с избягването на прякото присъствие на авторската личност като всезнаещ наблюдател и движещ фактор се забелязва и обратният на пръв поглед, а в същност идентичен по същество процес — едно по-непосредно присъствие на автора като заострено отношение към обществената проблематика. Писателят престава да бъде всевиждащ и всезнаещ страничен наблюдател, а се превръща в конкретен участник на разкриваните конфликти, оцветявайки ги със своето непосредствено отношение и оценка, превръщайки ги в момент на своята лична, нравствена и идеологическа, духовна биография. По тоя начин писателят се движи свободно в широките граници между публицистичната точност и яркост и лирико-философските обобщения.

Една от формите на тая литература е интелектуално-публицистичният жанр в разказа и повестта. В подобни творби душевните катаклизми изразяват по-непосредствено обществените проблеми; психологическите проблеми се трактуват не като проблем на индивидуалния характер, не толкова като резултат на специфично неповторимите белези на индивида, колкото като конкретен израз на едно или друго явление.

Един съвременен стил търси своите майстори; стил, при който единството на публицистичното и психологичното се превръща в естетически момент, стил, който изразява най-пълно подвижното и обществено заострено мислене на съвременния човек, повишения нравствено-идеологически критерий. Тоя стил, спечелил много привърженици, е все още в процес на експериментиране, все още неговите специфични белези се преплитат с тривиални, познати белетристични похвати, което понякога води до принизяване на художествената пълноценност или вулгаризиране. Но неговото присъствие се чувствува и определя пораждането на нови художествени форми, на нови белетристични теми и структури.

В областта на интелектуално-публицистичната и репортажната по форма белетристика работят автори като К. Странджев, Н. Драганов и др. От новелите „Жената стоеше на пътя“ до „Ледено и горещо“ Драганов издига обществено-социалното до основните преобразования в съзнанието на трудещия се човек. Конфликтите на всекидневието израстват до основни нравствени конфликти, както е и в новелите и повестите на А. Наковски. На душевните язви, останали в наследство от култа, двамата автори противопоставят съпротивата на човешките чувства, любовта, нравствения и етично-идеологическия максимализъм, творческото начало у човека и физическата несъвместимост на подлостта, дребните чувства и гражданската незаангажираност с с нормите и морала на съвременното общество.

Някои автори обаче, избягвайки самоцелния психологизъм, създават очеркови разкази и повести без голямото обобщение, без да се издигнат естетически на висотата на проблемите, които засягат. Други като К. Колев („Зеленото съмване“) са си поставили големи задачи, без да имат художествени сили да ги реализират. Естетическата задача на Колев е била да създаде образа на един жив съвременник с цялата тревога и усложненост на душевния му живот, да покаже, че положителен, светъл образ не значи опростена душевност. Въпреки свежия лиричен натюрел на автора обаче повестта не задоволява. Причините лежат не другаде, а в творческата незрелост на младия писател, в липсата на художествена мярка, на по-голяма вътрешна обемност на образа.

При простите чудеса на живота

Възвръщането към естественото и първичното е естествена душевна нужда при интелектуалните насоки на съвременния живот. Интелектуалното роди своето привидно отрицание — стремеж към поезия, романтика, непринудена емоционалност като диалектическа необходимост на интелектуалното, като „друго“ на себе си в реалността. В единството на сърце и разум се осъществява оная степен на съвременно интелектуално виждане, която не отрича емоционалността, а само я трансформира и задълбочава.

Напуснал сферите на елементарното художествено мислене, съвременният писател отново се връща към естественото, първичното, към детски непринуденото, към едно преоткриване на нещата не само в техния интелектуален смисъл, но и в тяхната естественост, жизненост и първичност. Ако в лириката поети като Христо Фотев се стремят да си припомнят забравени думи, аромати и звуци, преодолявайки сферата на отчуждение от природа и вещи, в белетристиката един аналогичен процес се стреми да съедини полюсите на човешката душевност, интелектуалното с естественото, романтиката и философското мислене, да разкрие нови простори за реализма в сферата на живия живот, на естествените човешки чувства, да разшири художествената гама на усещанията. Срещу догматизма и схематизма съвременният разказвач реагира не само с мислите на героите, не само с характера на проблемите, но и с разширените представи за човешките чувства и усещания, с разширяването на жизнените координати на героите, с тяхното земно битие.

Със своя сборник разкази „Адамити“ Георги Мишев продължава линията на онези правдиви разкази, с които редица млади белетристи, като Коста Странджев, Радослав Михайлов, Димитър Паунов, Младен Денев, Н. Казанджиев и др., се съпротивляват на рутината, на безконфликтността и фалша, поставяйки си задачата да рисуват живота неподправено, да създават правдиви, а не „положителни“ герои, да изобличават, да критикуват обществените недъзи. По този начин „Осъмски разкази“ и „Адамити“ се допълват, разкривайки две основни струи в художествената дарба на Мишев: стремеж към жизнена правда, готовност да каже истината в очите, способност да се гневи от недомислени постановления и робско подчинение и една човешка снизходителност в погледа, която се любува на естествения човек и непосредствения живот, която чувствува цялата волност на здравото, естественото, първичното, на живота заради самия живот.

Тези две струи са се слели в пълноводен поток в повестта на Мишев „Матриархат“. Написана със сигурна ръка, с реалистичен плътен рисунък, с присъщата на разказите сензуалност, повестта е едно по-широко платно на сел-

ската действителност. Къде е силата на тоя рисунък? Може би в плътността и свежестта на боите, в които има от жълтото на залеза, от есенната самотност на ромолещия дъжд, от синьото на лятното небе. . . Може би в това разбиращо възприемане на живота, на естественото, в тоя напор на здравата плът, с който Ганета се любува на хубавото си здраво тяло, жадна за живот, в тая тъга, с която Жела си спомня за младостта, когато слуша танците на младите си гости, в мъката на оная вечер, когато Щипана Бона се пита за кого ще вари ракия. . . Може би в тоя вкус към живота със здравото, естественото, първичното в него, с несподелената обич, с примирението и силата, с която животът се налага и държи жената в нейния неуморен труд. . . Всичко в тая повест издава дъха на живот и на една разбираща човечност. Героините на Мишев не са нито сантиментално украсени и подсладени, нито идеализирани, нито морализаторско изсушени или грубо, натуралистично принизени. Те са естествени, по селски грубовати и същевременно окъпани в мека емоционална атмосфера, излъчващи живот, тъга и слънце, ухаещи на земя и земен живот.

В тая повест Мишев е развил най-добрите черти на свежото си дарование. Той не създава сложни, противоречиви характери, но от неговите ярко нахвърлени цветни петна се оформя една картина, пълна със самобитен живот и нюанси. Мишев не се стреми и към елементарна типизация, към категоризация на човешките характери; неговите героини не са положителни или отрицателни, морални или неморални — те са силни и слаби, женствени и жизнени, дръзки и тъжно примиряващи се, самотни и несломени. Те не се развиват по правилата на класически разгъващи се характери. Писателят рисува не сюжет, интрига, развиващи се характери, а непосредни картини от живота, отделни човешки състояния, дребни случки и обикновено всекидневие, където читателят следи не това, което ще се случи, не развитието на сюжета, а непосредствените човешки прояви и в края на повестта се разделя с хора, близки, които е обикнал.

Силата на Мишев е в това именно приближаване до живота, в което той е внесъл по-широк естетически смисъл — като една простота, наситена с нюанси, като една естественост, в която животът приплямва силно, непосредствено, но с различни оттенъци, като едно всекидневие, в което се отразява могъщата сила на цялостния живот.

Изходната, движещата сила в тая лишена от големи събития повест е човечността. Към обществено-социологичното Мишев е пристъпил от позициите на човечността, на неподправената човешка душевност. Той е излязъл от границите на човека-норма, човека-поведение, човека-социална категория. И затова големият социален проблем за съвременното село в неговата повест се сгъстява, приближен и човешки осмислен.

Младият писател не води естетически спор, но той неусетно преосмисля познатото, вижда нови неща, преосмисля ги естетически, защото преди всичко друго променя своя обект — не селянина, а човека, жената в селската действителност, не съвременното село, а неподправения човек, човекът в себе си, който в другите, в средата и обстоятелствата, в конфликтите и противоречията на съвременното село отразява самия себе си.

Близо до живота са и героите на Борис Априлов. Критерий за красивото в разказите на Априлов е силното, мъжественото, волното, което той търси у хората със силни и горди души, в суровата сила и жизнената устойчивост на обикновените прости хора.

В света на простите чудеса на природата и живота се движат съвсем различни един от друг автори като Хайтов и Лада Галина. Особено е мястото на

Николай Хайтов. Причисляват неговите разкази към романтичните жанрове, но в тях липсва откритата романтика, въпреки че в основата им лежи една импресия, едно мигновение, едно наблюдение. Художественият поглед на Хайтов притежава качеството да забележи миниатюрното, да улови различните трептения на листата, разговора на птиците, емоционалните тонове на боите, но в неговите планински разкази се чува и предвечната песен на гората, и ехото на първичния хаос. Едно дълбоко подчиняване на сюжетния материал на идеята, една романтика, преминала през мисълта, една строгост и чистота на линиите са създали най-хубавото в неговите разкази — богатството, красотата, изяществото, а понякога и първична сила на езика. Език, в който свежите багри на нещата потъват в ехото на безкрайността, в който сърдечно-интимното се преплита с безначалното и вечността, в който интелектуалният строй на съзнанието се прелива със сърдечната отзивчивост към природата. Език, в който има съзерцание, любуване, естетическо възприемане на природата, изящество и топлота. В логически строгата и изтънчено изящна фраза навлиза болката за човека, отразена в природата, съзнанието за човешкото отражение в природата, тънкото вибриране на мисълта между човека и вселената и чувство за хумор, наситено с доброта, сърдечност, изящество.

Друг характер имат разказите на Георги Величков, Емил Калъчев, Колю Николов и др. Тези разкази са явление, родено от вътрешната съпротива срещу схематизма. Един естествен стремеж е движил перото на младите творци да се преодолее външният и гръмкият патос, евтините конфликти, отегчителното морализаторство. Стремежът да се утвърди човекът в неговите действителни, реални човешки стойности, да се върне вкусът към психологическия и жизнения детайл, ароматът на всекидневния живот. Оттук и вниманието към противоречивата душевност на героите, както е в някои от разказите на Г. Величков, по-точно към двустранното осветление на човека, със смешното и трагичното, с консервативното и човечното, с приближаване към естествените психологически стойности и приемане на човека такъв, какъвто е. Оттук и двойственият, снизходителният и критичният поглед към човека и тихата, вярваща, оптимистична усмивка на автора.

Всред „простите чудеса“ на Г. Величков не се случва нищо изключително. Това са до голяма степен безсюжетни разкази, в които измислицата е отстъпила на наблюдението, на анализа, на загатнатите драми. Писателят не гони кулминационните възли на действието, а вярното разкриване на състоянието, художественото осмисляне на дребното и незначителното. В спокойната атмосфера на всекидневието авторът по-внимателно се е докосвал до човека без острите прожектори на комичното или трагичното. Животът е разкрит с друго осветление, което не подсилва жизнените форми и търси човешкия резонанс във всекидневните човешки прояви. В рамките на всекидневието, с материал от всекидневието Величков създава разминаващи се диалози, движейки се по мислите на героите, използува плътни детайли из всекидневния бит. Със сигурна ръка той постига материалния, сензуалния израз на душевните лъкатушения, улавя героите в незначителни движения и трепети, в душевни усилия, безсилни пориви и колебания.

В основата на тоя рисунък, на тоя миниатюрен художествен свят лежи неговото естетическо осмисляне от позициите на хуманизма. Вниманието към малкото придава чувството за значителност на живота, възвръща смисъла на душевните стойности, засилва процеса на очовечаване на средата, въвежда всекидневните явления в орбитата на човешката душевност. Обикновеното

за автори като Величков е навлизане отблизо в света на човека, оживяване на представата за човека с непосредствените му грижи, интереси, желания.

В най-хубавите от тези разкази крайното смекчаване на външния конфликт, избягването на откритата конфликтност е свързано с желанието да се преодолеят, да се избягнат елементарните идейно-социологически съпоставки. Явленията тук са придобили други, материално-психологически стойности. Конфликтите се разкриват леко, неусетно, в мълчаливи понякога вътрешни реакции. В конфликта между майка и син образи и чувства са не само поляризирани, но и преплетени с топлотата на майчината обич, с тревожната неизяснена на сина и авторът в едно и също време анализира, критикува и се слива с това, което критикува.

Въпреки сигурната ръка на писателя, овладял художествено своя миниатюрен свят, имам впечатлението, че той още не е намерил напълно себе си. Величков вижда, слуша героите си. В неговите разкази се чувствува пречистващият полъх на непринудена доброта и хуманизъм. Една малка човешка проява или израз на човешка доброта събуждат хубавото в героите. И все пак по конструкция, по вътрешен замисъл голяма част от разказите си приличат поради недостиг на по-значителни и разнообразни конфликти. Величков е най-добър в разказите, които носят следите на лично изживяното, където използува познат материал, където влага нещо свое, нещо от своята автобиография или от биографията на поколението. В разкази като „Корени" той е достигнал до същността, до корените на психологическите явления, до една по-уедрена картина, с по-широки идейни мащаби, каквито липсват в част от останалите разкази.

Имам впечатлението, че простотата в някои от тези разкази е дошла по книжен път, че не е произлязла от голямо човешко вълнение; че преди да съобщи нещо по-решително за света и за хората, Величков мисли как по-точно, по-добре да ги съобщи. Вниманието на автора като че ли е насочено повече към това образът да изглежда естествен, човекът — правдив, неподправен и тая художествена грижа до известна степен е изменила порива към собствената истина, към голямата мисъл и вълнение. Стремежът към естественост някъде е превърнал разказите в скици от всекидневието, през които прозира фино емоционално отношение, без да се породи искрата на голямата мисъл и вълнение.

Лека тъга обгръща тези разкази въпреки вярата на човека, както и някои разкази на Ем. Калъчев. Дали защото все пак малките „прости" чудеса не достигат на авторите, тъгуващи по „свои звезди", по нещо по-голямо и значително? Нещо общо има между двамата автори в мекотата, в избягването на откритата конфликтност, в подкупващата хуманност. В „Отражения" Калъчев е напуснал сферата на острите психологически сътресения и стълкновения от по-раншните си творби. В света на всекидневното той търси не остри драматични прояви, а омекотеното възприемане на света и човека, проникнал топло в душевността на малкия човек.

Близо до тези автори по естетически обсег са и разказите на К. Николов „Облаци от бяла светлина". Един още млад, неукрепнал, но обещаващ талант се движи отново в сферата на простотата, естествеността и сърдечността. Малки миниатюрни картинки, изпълнени със слънце, с небе и вятър, с топлата ласка на морето, на младежка любов, се редуват с неумели опити за психологически рисунък, подтекст и една на места книжност на фразата и настроението.

И все пак нещо в тоя тип разкази тревожи. Проблемът за всекидневието е проблем за един по-широк поглед върху човека, за способността да се види човекът от различни страни, в рамките на външно незабележителното и привичното, да се разкрие зад малкото и всекидневното голямото и необикновеното. Майсторството на откривателството тук е в художественото претворяване, в художествения ъгъл на зрение, в магическата трансформация на обикновеното и необикновено, където е и тайната на простите чудеса. Струва ми се, че точно тоя момент на магичното претворяване, че това художествено значително е избягнало в редица разкази, превърнати в свежи зарисовки, със свежи бои, с леко движение на четката, но без оня напор на своята истина, на своя естетическа теза.

Мисля, че оправданият страх от риториката, от псевдо-реализма и фалшивия патос започна да държи редица млади писатели в плен на семейния бит, на улицата, на провинциалния град и на всекидневието, на малките жестове и малки конфликти и постепенно . . .и на малките чувства, на малките мисли, на малките задачи и цели. В тоя вид литература чувствата са повече загатнати, големите вълнения и страсти съзнателно отбягват от перото на авторите, един маниер на писане, един стил се отъждествява с реализма изобщо, художественият похват — със съдържанието.

Излишно е да се напомня, че загатването, подтекстът намират художествено оправдание само при значителни човешки преживявания, а когато леко се загатва това, което не съществува, разказът двойно олекотява. Описанието на всекидневието е всякога и своеобразно преодоляване на привичното, на всекидневното, както и незначителният сюжет, малкият жест, привидната обикновеност са форма за разкриване на необикновеното, значителното, голямото. А ето, че подтекстът често не отвежда до никъде, малките факти си остават в рамките на познати, обикновени настроения, малката действителност не напомня, че е част от нещо по-значително и голямо, че зад външния сюжетен пласт на повествованието трябва да лежат и други пластове, където образите придобиват своя действителен смисъл и уедряват съдържанието си. Възможно е светът на автора да е миниатюрен, близък и уютен, но той не ще придобие художествена широта и значителност, ако зад него не се чувствува фонът на човешката безкрайност, ако малкият житейски факт не стане огнище на асоциативни връзки и реакции, ако не се разгъне във вертикалните реакции на по-широки представи. Поради своя малък обем и синтетичност разказът повече от всеки друг литературен вид борави с относителни пространствено-времеви граници, разчитайки на вътрешната обемност на художествения образ, на тая негова способност да съдържа в себе си познание не само за онзи отрязък от време и пространство, който непосредствено видимо изобразява, но и загатване за цялото, за миналото и бъдещото развитие на изобразеното. „Създадено веднаж — пише Мишел Дюфрен, — художественото произведение живее като самостоятелна единица, а във всяка самостоятелна единица светът се съдържа в снет вид, като възможност."

Редица разкази с претенции на документална достоверност, редица лирични импресии с маниерна многозначителност, претендиращи за психологическа вярност, показват погрешно разбиране за съвременност и съвременен художествен стил. Нито житейската правдивост на разкази, напомняши огрубен репортаж, нито верността на познати преживявания, на безкрили миниатюри могат да заменят големия свят на оная втора действителност, наречена изкуство, където критерият за художествена правда не отговаря на критерия

за житейска достоверност, където е недостатъчно сходството с действителността — независимо дали в сферата на жизнените факти или на чувствата. В подобни случаи е налице едностранчиво воюване с догматизма на художественото мислене. Мое дълбоко убеждение е, че погрешното мислене се побеждава само с мисъл, че фалшивите чувства, фалшивият патос се преодоляват преди всичко с напрежението на мисъл и чувство, с дълбочината на чувстването.

Не са изключения в последните години появата на творби, в които елементарното мислене и виждане са загърнати в емоционална небулоза, съставена от недомлъвки в отношенията на героите, от намеци за подтекст. В повестта на Г. К. Кирилов „Мост в дефилето“ се долавя опитът на автора да се освободи от елементарността в композицията, в начина на внушаване на идеята, в характера на конфликтите, опит да се мине към по-гъвкава композиция, към по-свободно опериране със сюжета. И все пак нещо съществено липсва на творбата. Героите се срещат, създава се илюзията за конфликт, а след това се разминават, без да оставят друго освен известно настроение и вкуса на една банална, позната история. Налице е едно наподобяване на конфликти, на психологически морални драми и стълкновения, една психологическа нагласа. Конфликтите увисват във въздуха, неподкрепени от значителна идея и съдържание, от интересни преживявания, подтекстът остава без съдържание.

Подобни творби и подобен подтекст нямат нищо общо с лирично-философското осветление на света като един от съвременните принципи на естетическо отношение; нямат нищо общо с мисълта на Хемингуей за литературния образ и „айсберга“. За съжаление понякога мимикрията на неукрепналия писател е двойна и той само създава илюзия, че нещо отива под водата поради недостатъчността на това, което остава над водата.

История и съвременност

Потърсим ли това, което обединява творби като повестта на Генчо Стоев „Цената на златото“ и разказите на Петър Константинов „Предание от изчезналия град“, ще трябва да отбележим преди всичко преодоляването на осветени от традицията похвати в историческата белетристика, на констативността и илюстративността в процеса на творческата преоценка и преосмисляне на историческото минало. Процесът на преоценка на историческите факти, който така ясно личи в романа на Мутафчиева, има и една друга страна — философска и етично-психологическа, чиято основа лежи в естетическото отношение на писателя, в естетическите му позиции. Основното в това естетическо отношение е не само преоценката на големия обществено-исторически, социален смисъл на явленията, но и разкриването на смисъла на историята с оглед към проблемите на личността. Човекът отново се оглежда в обективната действителност, този път на фона на историята. Човекът се отразява в човека на миналото, търсейки собствения си смисъл. Проектирайки се в миналото, съвременният човек търси опора за морален стабилитет, опора за големия и основен процес на сформиране на личността. Историята не е само обект, подлежащ на наблюдение и анализ. Тя влиза в обсега на духовните търсения на съвременността, в обсега на моралната тревога на съвременния писател, на голямата идейна и духовна преоценка. Едно дискретно противопоставяне на отчуждението насочва съвременния автор към онези мигове, състояния, конфликти, където човекът се проявява по законите на своята човешка същ-

ност, по законите на красотата; към онези душевни възли, където човекът преодолява по чисто човешки път действителността в търсене на хармония, на духовен стабилитет, на неувяхваща красота. Борбата за хармония, борбата срещу смъртта и жизнения безпорядък отново навлиза като основен проблем, прецизиран тоя път в историята. По този начин историческият жанр се възвръща към себе си, към своите естетически параметри. Историята престава да бъде самоцелна художествена реалност, престава да бъде илюстрация на определени събития, а живее свой живот, подчинен на търсенията и проблемите на съвременността.

Историята в повестта на Г. Стоев „Цената на златото" е основа, върху която се разрешават проблеми от идейно-психологичен, философско-етичен характер. Идеята на творбата е ясно изразена в края на повестта: „Щом си правоверен и ага, винаги ли създаваш предатели, лъжовност и винаги ли настъпва час, в който ставаш убиец, дори когато си по-благороден и по-справедлив от другите?" В образа на пашата, с неговите тежнения към духовен аристократизъм, с неговата наранена мъжка и човешка гордост, е разкрита драмата и безсилието на човек, който иска да остане чист, благороден, който се бори със себе си и се стреми към духовно равновесие, към вътрешна хармония. Но конфликтът е неизбежен, защото той трябва да огледа своето бейско благородство в очите на майката, която брани последното, което има, трябва да получи признание за честност от майката на убитите синове. Напразно пашата прави последната отстъпка, която руши устоите на неговото бейско равновесие, и крещи пред оградата на тифузния хан: „Умни момци бяха твоите синове, бабо хаджийке, е. Чисти мом-ци-и." Разрушавайки моралните устои на едно битие, героят напразно се стреми да изгради духовно равновесие в безсилно търсене на хармонията някъде сама за себе си, встрани от основното, от решаващия конфликт, определящ човешките стойности и отношения.

Повестта е построена по начин, различен от традиционната историческа творба с нейните изисквания за всестранно осветление на събития и характери. Тя започва с една трагично-драматична кулминация и следва развитието на проблема в светлината на нейните отблясъци. Съдбата на старицата, която брани своето внуче, нейното бягство в хана на тифузните е само едно продължение на подвига на мъжете и жените, венчаващи се в църквата с ятагана на бащите, убиващи децата си, за да не бъдат бащи на роби. Една изключително психологична повест черпи идейно съдържание от героиката, от драматизма на събитията, от вътрешното равновесие, което имат хората на труда, от онова здраво, жизнено начало, което ражда понятията за смърт и свобода.

Героиката на събитията се разрешава в душата на хората, в идейно-психологическите конфликти, в психологическите ретроспекции на съзнанието. Пред нас са художествените прояви на една литература, която е престанала да бъде литература на описания и сложни сюжетни интриги, в която сюжетът и характерите се редуцират за сметка на човешките реакции, на една активизирана вътрешна идейно-психологическа връзка между съзнание и действителност.

Ако Г. Стоев търси духовна опора за съвременника в героиката на миналото, П. Константинов вижда онова общо между хората, разделени по време, но обединени от стремежа към красота, смисъл и хармония.

Това, което преди всичко друго обединява разказите на П. Константинов, е основната художествена концепция. Може би най-ясно тая концепция е затворена в идеята за вътрешно единство и родство на душевна и творческа

красота, на любовта и чувството за духовна пълноценност, която лежи в дълбочината на образи и чувства. Героите на тези разкази са хора, които носят по нещо голямо в себе си, една голяма любов или творчески огън. Необикновеното, легендарното произтича от душевния свят на героите, лежи в душите на хората, в уедряването на човешките стойности, във високата амплитуда на човешките преживявания, в творческата концепция на автора.

Един жизнеутвърдителен патос, проникнал в дълбините на времето, разкрива вечната жажда по щастие и търси жизнените устои на човека в живота, в хората, в духовната им пълнота и пълноценност. Използувал историческите паметници и документи, авторът е потърсил онова човешко откровение — силата на любовта, което надхвърля границите на ограниченото човешко време; потърсил е красотата на тленното сърце на човека, което побеждава времето и се издига до пределите на вечното. По косвен път, чрез темата за любовта, писателят се е издигнал до основния духовен проблем на нашето време — проблема за душевната пълнота, за духовната пълноценност на човешката личност, разкрил е човека в неговото отношение към красотата.

Красотата, изведена от дълбините на вековете и на човешката душа, довежда до особено вътрешно уедряване на образите. Любов или творчество, тая красота осмисля живота на човека, разширява неговите граници във времето. Единството на любов, творчество и красота създава усещането за едно човешко, запълнено пространство, овладяно време, за време с широки разширени мащаби, простиращо се от далечното минало до съвременността.

Релефни и изящни, с пределна чистота на линиите, напомняши старинна дърворезба, старинните предания и легенди достигат до нас с дъха на вечност, с вкуса на безкрайното. Идеята за човешкото време, за творческата радост, която може да спре старостта, да превъзмогва страха от смъртта, да вложи в човека творческата жажда за всеки идващ ден, възприемането на живота през погледа на човека-творец, това разширяване на духовните граници на човека до чувство за вечна и нетленна красота — във всичко туй се чувствува особеното преодоляване на временната дистанция, духовната, художествена симбиоза на настояще и минало, при която човекът се чувствува жител не само на сегашното, но и на миналото и бъдещето.

В най-добрите от съвременните разкази и повести се чувствува определено процесът на преодоляването — на ограничената мисъл, на статичността, на еднолинейната и елементарна причинност, на механистичната представа за връзката между света и човека. Все по-ясно съвременният белетрист насочва вниманието си към основните проблеми на своето време, повеждайки борба с рутината на мисленето. Все по-неотменно пред него застава проблемът за генералната преоценка на себе си, на времето, на своето място във времето, проблемът за голямата цел, за идейната перспектива. Разширявайки своите философски представи за живота, писателят заживява повече от всякога с горещите темпове на своето настояще. В най-добрите от тези творби бие пулсът на трескавата жажда за овладяване на мига, безкрайната творческа жажда за „утре", тревожното чувство за времето. Чувството за малкото и незабележимото се ражда на терена на големия двубой за възтържествуване на комунистическата идейност, на обществения терен, на борбата за нов бит и душевност, за очовечаване на обществото и на света, който все повече му принадлежи.

Стоян Илиев

ПАРАДОКСИ НА САМОЧУВСТВИЕТО

I

Поетите, ако не преодолеят „комплекса за малоценност“, нищо значително не могат да създадат, защото поезията по своята естетическа същност изразява вярата на човека в собствените му сили и стремежа му да подчини света на потребностите си. Тя разкрива как човек „надживява“ природата, как се възхищава на себе си като на явление на живота, което господствува в света и може да го владее.

Още Платон е забелязал, че никога няма да достигне до съвършенство оня, който е пристъпил към вратите на поезията „без мания“, внушавана от музите.

Когато поезията се оформя като изкуство, тя става най-убедителното доказателство, че човекът вече се е превърнал в субект, понеже е започнал да гледа на света като на обект за овладяване. Това именно определя и високото самочувствие на поетите:

Вечно юный, как сон,
сильный тем, что влюблен
и в себя, и в других,
я — изысканный стих,

е формулирал Балмонт.

Неправилно е да се мисли, че причината за тази самовлюбеност е израз на суетна дребнавост — тя се отнася към едно начало, към чувството за стил, съзнателно противопоставяно на безличието в поезията. Бихме казали, че това самочувствие не е толкова психологическо, колкото социално-културно явление.

Защо и до днес често си шепнем: „Да се завърнеш в бащината къща. . .“? Как да си обясним това? Очевидно в субективните преживявания на поета е съсредоточена тази обективна правда, която представлява същността на лирическата поезия. Очевидно в неговите чувства има нещо общозначимо, което ни съпътствува и в наши дни.

Лириката е синтез между личното и общочовешкото и колкото по-значителна е поетовата личност, толкова по-съдържателен е този синтез. Защото колкото по-пълно и активно се разкрива авторът в стихотворението, толкова по-конкретна и реална ще е картината на обществените отношения, чиято съвкупност той съсредоточава в личността си. Едно от най-характерните свойства

на реториката се състои в отсъствието на това неповторимо „аз“ на поета, като характер на обществените отношения.

Демократизацията на обществено-политическия ни живот, настъпила след XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на нашата партия, е забележителна и с това, че тя накара поетите да се върнат към своите специфични, „вътрешни“ проблеми. Те започнаха да се освобождават от антипоетическите наслоения, главното от които несъмнено беше чувството за малоценност. Като най-важно духовно откритие те утвърждават смисъла на своята „родова“ значимост, която не само че не противоречи на нашето общество, а тъкмо обратното — активно му служи. Може да се каже, че това беше един мъчително противоречив период на „самоопределение“ на поезията ни, когато търсенето на вътрешни, идейно-естетични и нравствени опори на личността характеризира нейното развитие.

В обстановката на култа нашата гражданска поезия претърпя немалко загуби не само затова, че в нея особено осезателна стана парадната монументалност, но и защото нерядко се нарушаваше органическото единство на общественото и индивидуалното начало в нея. Понякога се създаваше впечатлението, че поетите прибягват към тази поезия не затуй, че тя е свързана с творческото им „аз“, а понеже в нея виждаха единствената възможна „поза“ за гражданска активност.

Този процес на връщане на поезията ни към нейните специфични задачи върна и самочувствието на поетите. „О, самочувствие! Благодаря ти!“ — възкликва Любомир Левчев в стихотворението си „Самочувствие“:

Макар и да правя „лошо впечатление“.
Макар че канцеларските блюстители
отгде те вземам
искат обяснение. . .

Почти няма поет в нашата съвременна поезия, който да не е опоетизирал това чувство. „Моя свят има нужда от самочувствие“ — казва Първан Стефанов: „Той има нужда да повярва в себе си“:

О, той е още в детската си възраст,
на отраженията вярва много
и затова не бива да го плашим.

Константин Павлов от своя страна заявява: „Аз безкрайно уважавам себе си и държа да ми се вярва без знамения“:

Стойността си
сам ще изчисля
марксически:
тя е равна
точно на труда
изразходван
в себепроизводството ми на човек.

Всеки поет започна да търси корените на своето самочувствие; Левчев — в правото си да бъде нов, Караангов — в „участието“ си в преоткриването на откритите ценности, Първан Стефанов — в преодоляването на „страхът ни за малоценност“, Владимир Башев — в стремежът ни да се учим да мислим, Слав Хр. Караславов — в „новите орбити“ на „своя земен селски род“, Благой

Димитров — в „смисъла на хилядите неща“ извън него, Стефан Цанев — в правото си да нарушава правилата. Но повишаването на „цената на творческия субект изразява не самопроизволни, а реални тенденции, които отразяват зрелостта на нашето общество и нуждата поетите трезво и без илюзии да оценят себе си.

В миналото се водеха скучни спорове доколко поетът може да се „самоизразява“ в творчеството си. Много от недостатъците в нашата поезия са свързани именно с приглушаването на личното, субективното начало, с недостатъчната активност на творческото „аз“ на поета. Лириката е едно от най-тенденциозните изкуства, където оценъчният момент, авторовото отношение винаги присъствува в една или друга форма. Бягството от себе си в лириката е и бягство от действителността. Защото, разкривайки своя душевен свят, поетът създава и образа на своя съвременник. Цялото влияние, което той е способен да окаже на хората, се осъществява чрез неговата личност, защото лириката е преди всичко изкуство на характера. Няма нищо по-противно от „безхарактерната“ поезия: тя е само имитация на чувствата. И не е трудно да се разбере, че ако поетът пише от свое име, а стиховете му се оказват дребни и незначителни, причината ще се крие не в обстоятелството, че той излиза от свое име, а понеже личността му е дребна. Такъв поет не само за себе си, но и за другите ще създаде лоши стихове. Защото, за да можеш да кажеш „нещо“, трябва сам да представляваш „нещо“.

Защо искаме поетът да вложи себе си в това, което създава? Защо всички говорим, че той трябва да има своя физиономия, свой творчески натюрел? Само за да го различаваме от останалите ли? А защо това различие е така важно? Защо така високо ценим в поезията своеобразието, оригиналността, самобитността? Защото „саморазкриването“ е единствен способ за познаване на света чрез лириката. Поет е този, който може посредством правдата на своята личност да изрази правдата на своето време. Собствено към това се свежда и поетическият талант — да можеш чрез своето „аз“ да разкриеш съдбата на хората в епохата, в която живееш. Поетът представлява за нас интерес, доколкото се явява субект на познанието. А според Ленин „съзнанието на човека не само отрязава обективния свят, но и го твори“. Именно защото може и да „твори“ света, поетът има и самочувствие. Но веднага ще направим уговорката, че трябва да се различава поезията от самовлюбеното стихотворство.

Самочувствието е израз на духовното богатство на поетовата личност, която е толкова по-съдържателна, колкото по-пълно отразява проблемите на своето време. За каквото и да говори поетът, той обязателно излиза от името на своите съвременници. Всички забележителни творби са дошли до нас най-вече поради това, че в тях личното съвпада с конкретно-историческото. Голямата поезия се ражда от съприкосновението на човека със света. Затова Горки нарече поетите „чувствилище на своята епоха“. В същност нима поетът може да „преживява“ онова, което е преживяно само лично от него? Нима той може да мисли само за онова, което е от него „помислено“? Чувствата и мислите не се раждат сами по себе си — тяхното съдържание идва от живота. Всички големи поети са влезли в историята на своя народ като ярки личности с голям „обществен темперамент“. Лишеният от обществен темперамент, даже и при наличието на талант, остава само добър версификатор. Затова е несъстоятелен опитът да се докаже, че актуалната тематика убива индивидуалността и прословутият „патос на дистанцията“ може да се опровергае с многочислени

примери от историята на поезията. Във висша степен поучителен е фактът, че вътрешната потребност на поетите да създадат дадено произведение, винаги е съвпадала с обществената необходимост от такова произведение. Всяко голямо стихотворение е отражение на едни или други възлови моменти от жизнената съдба на нацията.

И тъй поетите се заеха да анализират своята личност, задълбочиха се в интимния си свят. Но на някои им се стори, че всички сложни проблеми на поезията се решават с простата емоционална „разкованост“ и с духовното откровение. Като се отказахме от мисълта, че субективността е „първороден грях“ на несъвършеното съзнание, ние започнахме да приемаме и субективност, която изопачено отразява света. Безспорно емоционалното „разкрепостяване“ даде много на поезията, но върна ли ѝ доброто име?

Беше време, когато главното за нашата поезия стана стремежът към искреност и духовна откровеност:

От различни посоки и класи,
и от двора на нашето детство
идем —
само с искреността си,
без гаранти,
и без наследство.

. . . . . .

Революцията е работа
много честна
и много искрена —
като кратният път на храбрите
под параболата на изстрела.

„Личен разговор със свободата“
Първан Стефанов

Смисълът на тази искреност се изразяваше в следното: на мястото на изкуствения лирически герой да застане истинската личност на поета. Именно затова на поетите им беше необходимо да повярват в себе си. Но сега не е достатъчно това изискване. Нужен е преход към по-висока социална, нравствена и художествена извисеност, което може да се осъществи от големи творчески личности.

II

В съвременната ни поезия грубият факт, всичко, което не е успяло да стане осъзната мисъл, част от поетовото „аз“, малко по малко загубва власт. Красотата на свободната човешка мисъл, безстрашието на анализа, смисълът на недоизказаното и фиксирането на мимолетното — ето кое взе да вълнува поетите. Те все по-надълбоко проникват в индивидуалността с нейните капризни контури и остри възврати. Задачата на стиха сега виждат не в копирането на вещите, не в безличното описателство, а във „взривяване“ на привичните определения, в ломенето на утилитарните граници на света и в откриването на нови значения. Вместо патетичните хиперболи, които в класи-

ческата поезия придаваха сложните и нерядко измислени чувства, новата поезия търси точния израз на усещанията, което ще рече, че се стреми да разкрие реалния субект на живота.

В този процес на възвръщане на „самочувствието" и „искреността" на поезията, когато творческият субект „откри" себе си, не станаха ли поетите равнодушни към обекта на своето творчество? Как да си обясним факта, че те все по-рядко откликват на острите социални проблеми? Това, което някога Маяковски отбеляза за съветската поезия, че в стремежа си за „самоизразяване на лирическата същност" на човешката душа поетите са престанали да бъдат „активни борци", „активни строители" на фронта на социалистическото строителство, не се ли отнася и за съвременната ни поезия?

Но преди да се спрем на този любопитен факт, искаме да кажем, че и в областта на „злободневната" поезия истинският поет продължава да съхранява оригиналността на своето мислене, защото неговата публицистика е нужна на обществото не като декларация, а като духовно откритие, понеже политиката за нашия съвременник не е голо съчетание от лозунги, а е негов живот — тя влиза в неговото мировъзрение и светоусещане, в неговото осмисляне на света. Ето защо пълното сливане на гражданската и интимната лирика е процес не само желателен, но и неизбежен за нашата съвременна поезия.

За да възвърнат самочувствието си, поетите решиха да тръгнат по пътя на „рисковете", или „по ръба на пропастта", както се изразява К. Павлов. Но ние всеки ден се убеждаваме, че невинаги най-смелите и рисковани изводи са истинските, че онова, което на пръв поглед изглежда дръзко, в същност се оказва просто модно. С „нарушаване на правилата" всичко може да се предприеме, но не всичко може да се постигне. Защото когато самочувствието на поета не е съпроводено от големи идеи, то може да придобие неприятния оттенък на самовлюбване и формата на лекомислено кокетство.

След като някои поети започнаха да проявяват своята вътрешна свобода, тяхното самочувствие отиде много далеч — обърна оръжието си срещу тях, стана дръзко и предизвикателно и неговите стрели почнаха да падат върху собствените им глави. То започна да парадира със своята изключителност, възведе суетата в принцип и капризите в парола. Именно това е имал пред вид Хегел, като е казал, че „простото самочувствие" и „играта на самосъзнание" са твърде общи и абстрактни настроения, твърде празни и тривиални.

Нашите поети, решили веднъж, че им трябва самочувствие, започнаха да се надпреварват в областта на „рисковете". Те се влюбиха в „лудостта" и „неблагоразумието" и обявиха фронт на „здравия смисъл". Това се определя въобще като „стил" на съвременното мислене. Нали Нилс Бор по повод на предлаганата от Хайзенгер нова теория за елементарните частици е заявил: Това, разбира се, е умопомрачителна теория, обаче на мене ми се струва, че тя е недостатъчно умопомрачителна, за да бъде вярна. И ето че започнаха състезания в областта на „умопомрачителните" рискове, но уви, те не са достатъчно „умопомрачителни", за да бъдат убедителни.

Ако, казва П. Стефанов, не растеше „броят на безумците", щеше ли да има прогрес в човешкото общество? Защото

. . .този хубав свят е сътворен
от милиарди талантливи
грешници!

„Атеистично“

В своя „Елегичен оптимизъм“ К. Павлов заявява:

Дявол да го вземе,
цяла вечност
съм запънат на ръба на пропастта.
Ще се вкоренят краката ми в скалата.
И ще заприличам на ония
криви, жилави и грозни храсти,
дето никнат даже там,
където кози крак не смее да пристъпи.

Ст. Цанев много се страхува, че неговият „разум“ може да се превърне в „благоразумие“, което за него означава духовна смърт.

Н. Кънчев от своя страна обобщава:

Лудостта ще ми даде безкрая
да си разтворя сърцето.

Все повече се убеждаваме, че умствените влечения понякога се подчиняват на законите на модата, както и човешките костюми. Колкото и парадоксално да звучи, но истинското „неблагоразумие“, истинска „лудост“ днес ще бъде да си дадеш вид на „благоразумен“.

Не би трябвало да се учудваме, че и поетите създадоха фронт на „здравия“ смисъл. Живеем в една епоха на открития, които изменят досегашните ни представи за света. И поетите искат да се противопоставят на привичния опит, на установените закономерности, станали господствуващи в човешкото съзнание. Затова обикнаха рисковете. Новите представи, които са резултат от разширяването и задълбочаването на съществувашия опит, пораждат парадоксалността, „грешността“, която ще изчезне, когато тези представи станат така привични, както и предишните. Но от каквото и „безумие“ да бъде завладян поетът, колкото и склонен да е към „грешността“, той, все едно, трябва да се подчини на „алгебрата на хармонията“ (Пушкин), т. е. да потърси подкрепата на „здравия смисъл“. Нещо повече, индивидуалността се очертава и добива по-голяма релефност не в абстрактната „безкрайност“, а когато се твори в установени и рязко очертани граници.

Но бесът на самочувствието е неуморим — той вечно остава ненаситен. Самочувствието се оказва най-жесток тиранин по времето, когато престава да бъде коварен утешител. Нещо такова се получи и с някои поети: тяхната самоувереност се превърна в сърдечна спазма по недостигнатото, в една постоянна болка по „загубените илюзии“ и в съзнанието им се зароди отвращение към здравия разум. Защото там, където започва любовта към своето „свръхвеличие“, трезвите чувства замлъкват.

Някои наши поети се умориха да се движат „по ръба на пропастта“, защото напразните им замахвания ги озлобиха и събудиха у тях скептицизма. Като онези варвари, които разбиват в земята своя светец и го тъпчат с крака, защото не е проявил всемогъществото си, те започват да се самоизтезават, за да си осигурят едно по-продължително безпокойство. На тях им се вижда скучно да живеят „мирно“, без сладостната отрова на „лудостта“.

III

Ето вече години наред младият талантлив поет Ст. Цанев се мъчи да преодолее „комплекса за малоценност“ ту с борбата си срещу „благоразумието“, ту с манифестите си за свободния стих, ту с програмите си за интелектуалната поезия. Никой наш поет не е създал толкова програми, колкото той. За да ни убеди, той понякога дори „излиза от себе си“. Него нищо не може да го спре, защото:

Колкото светът по-малък става —
самочувствието ни се повишава!

Ст. Цанев се любува на себе си и желае и другите да му се любуват. Неговото поетическо тщеславие е голямо. Той не само че не се бори срещу тази своя слабост, но даже не я и забелязва. Но най-очевидната му слабост е, че той „титанствува“ и изпада в „прометеевско“ кокетство. Нещо много крещящо има в стиховете му. В „Първа хирургия“ той изповядва:

Бягайте от мен, ако съм застигнал себе си.
Ако всичко в мене ми е достатъчно,
ако съм доволен от всичко — бягайте!
Ако разумът ми се превърне в благоразумие,
чувствата — в почтителност,
ако страхът победи честността,
ако предпочета хляба пред истината,
ако гордостта ми има нужда от власт,
ако от мене нищо не остане —
бягайте,
ах, бягайте от мен. . .

Ние ще се помъчим да запазим самообладание, за да останем при поета и ще го попитаме скришом, на ухото: защо за тебе всичко е недостойно освен играта на думи? С какво твоите преживявания са по-добри от нашите? Между впрочем, който е влюбен така в себе си, в крайна сметка има това преимущество, че няма съперници в любовта си.

Има самочувствие, което по своята невъздържаност плаши поезията и оскърбява естетическия вкус. Спасителните многоточия, които така често се използуват от старите майстори, в случая почти изцяло са излезли от топографска употреба. Ние сме свидетели как често пъти някои наши поети рекламират себе си, както начеващите баритони. Ръкоплясканията ги опиняват — те може би са излишни за тяхното честолюбие, но им са необходими за кураж.

Ст. Цанев е от малцината поети, които бяха навреме забелязани. Той се опита да раздвижи проблемите на младата ни поезия и това е негова заслуга, която не може да се отрече. Но той раздвижи тези проблеми „опасно“ — не издигна читателя до дълбокото и сериозно съдържание на поезията, а го тласна към „обречеността на рисковете“. Той има самочувствието, че е призван да спасява света от заплахата на удобствата, и непрекъснато ни натрапва съзнанието, че „удобствата убиват гордостта“, че „все по-малко грешки допускаме. Все по-малко открития правим. Все по-малко рискове. Все по-малко се променяме. Дебелеем. Ставаме устойчиви. Забравяме третия закон на диалектиката“ и пр., и пр. Ние знаем вече какво следва после.

Някога Диоген с фенер е търсил истинския човек, но напразно си е губил времето, защото самият той е можел да стане този човек. И може би ние нямаме поети от голяма величина, защото самите те си губят времето, за да го открият, без да се възползуват от подходящия случай. Защо не сме като Ботев, защо не сме като Смирненски? Именно тези въпроси са предизвикани от непреодоления „комплекс за малоценност". Поетът, който така дълго очакваме, ще се появи само тогава, когато се проникнем от съзнанието за собствената си значимост.

IV

Повърхността на позицията на някои наши поети се изразява в това, че откривайки уж нови проблеми на съвременната ни поезия, те в същност ги закриват. Като само формулират, без да изследват, те тласкат читателя към априорни изводи, вместо да го накарат сериозно да се замисли. Те ни предлагат не трудния път на познанието, а леките радости на рисковете. А такава е нашата читателска психология: лекият път е винаги по-приятен и увлекателен.

Самочувствието може дълго време да живее със собствените си „сили" и да разчита на далечни перспективи. Това обикновено се нарича дързост. Но човек трябва по-внимателно да се взре в една такава дързост, за да разбере, че ѝ липсва същина. Има поети, които приемат дързостта, за да се възползуват от облагите ѝ, без обаче да споделят нейните опасности. Те си мислят, че е по-голямо изкуство да заобикалят трудностите, отколкото да ги преодолеят.

Поетите почти ни убедиха, че са повярвали в своето „себепроизводство". Но някои от тях се явяват въплъщение на психологическия парадокс: те бързо се отчайват, защото са живели по „ръба на рисковете". Когато се запознаем с тяхната поезия, ние забелязваме, че в нея се усеща капризната напрегнатост на несигурния успех: те уж са доволни от полученото призвание, но все пак, колкото и странно да е това, в тяхната поезия се долавя вътрешна неувереност, която в литературата укрепва любовта към близкия хоризонт и умерените височини.

Трябва наистина да имаш високо самочувствие, за да не говориш често за него. С това не искаме да кажем че то е грях, който трябва да се потулва. Излишното самочувствие представлява слабост на човешката натура и заслужава истинско съжаление. Стара истина е, че то е последното пристанище на неудачниците.

От друга страна, трябва да си действително голяма личност, за да се откажеш от самообожанието. Само недълбоките хора желаят да повярват в себе си.

„Всички се съхраняват. Всеки от страх се е е отдръпнал дълбоко в себе си, тайно е утвърдил някаква собственост и някак си всеки се е отчаяно възлюбил макар и недостойно" — е забелязал Бежков.

Ние не искаме да покровителствуваме лъжливата скромност, която при всички случаи си остава лъжа. Достоевски в минути на истинска гордост е възкликнал: „Моето име струва милиони" и той не е бил суетен. Когато пък Лев Толстой казва, че е започнал да пише „от тщеславие, користолюбие и гордост", ние не му вярваме, защото знаем, че той обиква славата, за да добие правото да я отрече. И когато в края на краищата той прониква в тайните ѝ, открива в нея само мириса на пшеничен хляб и подсладено вино.

Поетите с особено високо самочувствие са най-консервативни. Те винаги са „верни на себе си“. През целия си живот не се изменят и си остават едни и същи. Те пазят своето съкровено „аз“ от пристъпите на всякакви нови сили, които могат да проникнат в затворената система на тяхното съзнание. Ревниво бдят над ядрото на своята психика, като се страхуват, че достъпът на нови страни от живота ще наруши естествените контури на тяхната личност. Но в страха си да не си изменят, обикновено замръзват на едно място и през целия си живот не могат да разберат, че това, което ни предлагат, е повторение на вече изработената поетическа мярка. За да могат да създадат нещо ново, би трябвало да преодолеят онзи краен завършък, онази собствена точка на съвършенство, до която са достигнали. Но, разбира се, за да избягнат опасната инерция, по чиято посока са ги тласкали толкова много усилия, за да се откажат от овладяното и изпробваното, от усвоените ритми и чувства, те трябва да си „изневерят“, Това именно Хайне нарича „поетически разврат“. Но без такъв „разврат“ няма развитие.

Да вярваш прекалено много в себе си е вече болест. Такъв поет не се бои да бъде неискрен — той се страхува да не е „себепроизводен“. А истинският художник, когато твори, почти не съзнава себе си. Той не знае в същност кой е той. Вапцаров никога не се е „търсил“. Той е „загубил“ себе си във всяко от своите стихотворения. Ето защо ние го намираме във всяко едно от тях. И днес той ни носи богатството на своите мисли и кръвта на своето сърце. Неговата поетическа дейност е била в името на простите хора. Той е съзнавал добре, че всяка истинска поезия се стреми да повиши самочувствието на читателя, като го приближи към своя идеал, и този стремеж е толкова по-възвишен, колкото идеалът е по-съвършен.

Ние разбираме, че поети като Вапцаров са преди всичко социално-философски проблем. Но това, което е особено характерно за неговата поезия, е органическата ѝ „принизеност“. Когато го четем, ни се струва, че не себепоказването, а жизнената убедителност е негова основна грижа и именно в тази убедителност се крие секретът на поетическия му такт. Затова той изпълни условните форми на поезията с живот, изпълни ги дотолкова, че ни се струват изцяло излезли от самия живот. „Посредственият ум мисли, че пише чудесно; силният ум мисли, че пише основателно“, е казал един французин.

Органичността, жизнената „скромност“ съвсем не са прояви на „растителната“ страна на човешката природа, а са израз на неговата духовна мощ. Също така трябва да се има пред вид, че тази жизненост е по-безгранична от всяко друго преживяване. Истинските поети винаги умеят да възбуждат у хората жаждата за живот, с което повишават самочувствието им. Те умеят да откриват нови източници на енергия, защото ги движи стремежът към пълнота, а не бягството от острите проблеми на действителността. „Жизнеността е най-характерната проява на човешкия дух“ — казва Маркс.

Вапцаров е поет с много ниско самочувствие. „Какъв поет съм аз“, обичал да казва той. Неговото презрение към самовлюбените пози в наше време би прозвучало едва ли не като скандал. Ние бедните, които създаваме от своята „чувствителност“ някакво професионално самочувствие и претендираме, че владеем света с помощта на ефектите от поетически контрасти и оттенъци, че разбираме всичко, създавайки за себе си илюзията за самоотъждествяване с подвижната същност на нашето време, колко от нас могат да кажат като този поет с ниско самочувствие: „Но в бурята ще бъдем пак със тебе, народе мой, защото те обичахме!“

V

Когато става дума за самочувствието на поетите, то не може да се разгледа, без да се спрем на въпроса за популярността. Защото днес малко се държи за известността на поета, тъй като популярно невинаги значи най-добро. И ако си поставим за задача да докажем, че сега имаме добри поети, в такъв случай ще трябва да изтъкнем, че въпреки тяхната известност те са добри.

Това го казваме, защото между редовете на някои литератори се проявява мисълта, че средната публика има слабост към всякакви глупости. Това мнение се среща даже и сред писатели, чиито глупости действително се четат. Те толкова малко уважават читателите, колкото и изисканите естети. Последните го прелъстяват със своята мнима сложност, давайки си вид на причастни към върховете на интелектуалното изкуство, а другите го прелъстяват, като си дават вид, че са познавачи на тънкостите на националната психология.

Употребявайки думите „прости", „обикновени" хора, ние се сблъскваме с много разпространеното и погрешно мнение за „ниския уровен" на широката читателска публика. Но общочовешкото, бих казал, „вулгарно" разбиране е свойствено за всички големи писатели. Толстой е бил горд, че има общ с всички хора разум. „Всички хора" не значи навежа и груба тълпа.

Широката читателска публика съвсем не е склонна към долнокачествената литература; тя по-точно обича определен род литература и предпочита лошата от този вид пред по-добрата от друг вид. В това по същество няма нищо странно, защото разликата между поетите е толкова голяма, колкото между смеха и плача. И всеки опит да се допуснат два критерия на художественост, два уровена на поетическа взискателност — един за „непросветения" , а друг за избраната публика — е в същност естетско лицемерие, което няма нищо общо с голямата литература и със социалистическия хуманизъм.

Средният читател не е в състояние да възприеме сложната асоциативна поезия. Въпросът е не в това, дали тя е добра или лоша. Тя чисто и просто не е неговият „жанр". Той може да не възприеме дълбоките интелектуални стихотворения, но не възприема и лошите лирически излияния. И ако този среден читател се вълнува, да кажем, повече от „Заточеници" или „Градушка", отколкото от „Песен на песента ми" или „Нощ", то е защото последните, колкото и висока литература да са, са много ниска вяра. Какво харесва или не харесва читателят, зависи от формите на неговия живот. Той иска и в изкуството да се изрази неговият стремеж да се побеждават злите сили на живота, за което говори целият народен епос.

•

След като поетите „откриха" себе си, след като повярваха в собствените си сили, няма ли опасност те да се „вцепенят" от нарцистично себевлюбване, от коленопреклонничество пред своя образ, да загубят органическата си връзка със земята и острите проблеми на века? Ето кои проблеми ни вълнуват сега.

Елка Константинова

РАЖДАНЕТО НА ХУМАНИСТА

РАННОТО И АНТИВОЕННОТО ТВОРЧЕСТВО НА ГЕОРГИ РАЙЧЕВ

Авторът на „Мъничък свят“, „Лина“ и „Грях“ не е от поредицата наши най-големи писатели. Той не достига творческите успехи на Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков. . . не ги достига не защото е по-малко талантлив от тях. Напротив, природата го е надарила щедро и с верен, тънък усет за значимото в живота, и с ярка, оригинална дарба да се превъплъщава в многообразните прояви на човешкия дух, и с вярно, артистично чувство за колорит и език. . . Но цялостното творческо развитие на Георги Райчев ни убеждава, че той не е осъществил напълно всичките си заложби. Само в най-хубавите си творби той остава верен на себе си. Не са редки случаите, когато изневерява на своя талант, поема чужди, стръмни и непроходими пътища, които го изморяват с острите си завои, с опасните си криволичещи пътеки и с непосилните си за преодоляване препятствия, излишно робува на модата, хвърля се стремглаво и безразсъдно в противоречиви увлечения, които изсмукват много от жизнените му творчески сили. В това отношение Г. Райчев прилича много на друг един наш писател, който е негов пръв учител и наставник на литературното поприще — на Антон Страшимиров. И неговото толкова обемно и разнообразно творчество буди тревожно усещане за нещо неосъществено. Но Страшимиров е по природа стихиен и противоречив, изключително деен и дълбоко социален. Неговият метежен дух го въвлича не само в противоречиви литературни вихрушки, но и във всички обществени движения на епохата. Неутолимата му любознателност го тласка към най-разнообразна дейност. Георги Райчев не е тъй изменчив, тъй деятелен и стихиен, дори е неподвижен, малко тромав, много упорит и неподатлив на резки промени, на граждански и творчески метаморфози. Той съзнателно се стреми да остане верен на себе си, на първичната си природа. Неустановеността, неуравновесеността и вечното раздвоение в творчеството му не могат да се обяснят с напрегнат, тревожен дух, със стихиен прилив на душевна енергия, с неорганизирана, сложна и противоречива душевност. Липсата на цялостност и вътрешна хармония в произведенията му трудно може да се съчетае с установената му, здрава селска психика. Изключително жизнен и здраво сраснат с българското село (той е роден и израснал на село[1]), Г. Райчев е по природа първичен и силен, чужд е на душевни съмнения и раздираши вътрешни противоречия. Като изключим

[1] Георги Райчев е роден в Землен — голямо село, близо до Стара Загора, на 7. XII. 1882.

юношеските му революционни настроения, няма обществен преврат в България, който да го е понесъл във вихъра си. Още седемнадесетгодишен той сам изкарва прехраната си — най-напред като дребен чиновник из разни канцеларии в провинцията и София, а сетне като библиотекар, коректор и журналист. Закрепнал физически и душевно от суровия допир с живота, Райчев е от много рано напълно самостоятелен и разчита единствено на собствените си сили в борбата с мизерията. Стъпил от малък здраво на земята, той не се запалва лесно от политическите страсти, които раздират по онова време страната ни, не се хвърля като Страшимиров в пламъците на борбата. Няма политическа гръмотевица, която да го е разтърсила и запалила, няма силен обществен трус, който да го е въвлякъл в редиците на воюващите. И на фронта отива по задължение, а не по своя инициатива. Г. Райчев е напълно последователен и по отношение на обществения живот у нас — винаги е стоял настрана от котерийните борби и низките партизански страсти, винаги е бил верен на своя дълбок хуманизъм. Загадката на неговото противоречиво и неравностойно творчество може да се разсее само като се вземат под внимание различните вътрешни и външни фактори, които в нееднаква степен са влияели на здравата му селска психика и са го тласнали по криволичещите пътеки на психоанализите, на лутане и човъркане в болезнените и тъмни страни на човешката подсъзнателна дейност.

В ранното творчество на Г. Райчев повечето от тези фактори са налице и определят до голяма степен по-нататъшното му развитие. Първите му творби са едно неособено обещаващо начало, но в тях може да се долови нещо от бъдещия значителен творец-хуманист, може да се обясни противоречивият характер на по-късното му творчество.

Значителен творец Г. Райчев става по време на войните и особено по време на Първата световна война, когато написва едно от най-хуманните си произведения: „Мъничък свят“. Цялото му ранно творчество е съзнателно търсене на верния път, упорита и продължителна подготовка за „Мъничък свят“.

До десетгодишната си възраст Г. Райчев често боледувал от малария и трябвало продължително да лежи. Тогава той започнал да пише своите първи детски стихчета.

„В моя живот няма време, когато да не съм се чувствувал писател — признава по-късно той.[2] — Първото си стихотворение записах — защото аз го тананиках още когато люлеех по цели дни по-малките си братчета в люлката — още в първите дни, когато се научих да записвам цели думи. . .“ Бил плахо и нежно дете, „най-мършавото“ в селото и жените превърнали името му в нарицателно: „Слабо като Михалев Гергя.“ Но Михалев Герги скоро се съвзел, укрепнал физически и отишът да се учи в гимназия в Стара Загора. Учението обаче никак не му провървяло. И бъдещият известен писател останал без гимназиално образование. Затова пък още тогава имал пълни торби и възглавници със стихове. Най-често двойките и единиците, с които го обсипвали учителите му, били резултат от стихотворната му страст. Чиновническата кариера, която преждевременно захванал, му позволявала да разполага със свободно време за писане. Полуграмотното диво селянче несъмнено е усещало духовна потребност да излива в мерена реч своите чувства, усещало

---

[2] „Разговор с Георги Райчев“, Съвременник, год. I, бр. 14 от 24. XII. 1930 г., стр. 2.

е писането като свое призвание и никаква сила не е можела да го спре и да го застави да се откаже от това трудно поприще.

„Глупавата мисъл да стана голям писател беше завладяла главата ми“ — пише за юношеските си години Георги Райчев в една своя автобиография.[3] Тази мисъл е изпълвала цялото същество на дребния старозагорски чиновник, осмисляла е живота му, повдигала е самочувствието му. Тя е облекчавала значително тежката му тригодишна войнишка служба в София и Видин и последвалото скучно съществуване на дребен провинциален писарушка. Години наред над него бди грижливият поглед на любимия му учител по география Георги Данов, който напътствува младия запален стихоплетец и го възпира да прави преждевременно публично достояние нескопосаните си стихотворения. Благодарение на тези грижи на учителя Райчев е напечатал за пръв път своя стихотворна творба чак в 1901 г. в старозагорския вестник „Справедливост“, редактиран от известния общественик Димитър Драгиев, който измисля на младия си самонадеян сътрудник сполучливия псевдоним Г. М. Оралков. Намерил веднъж трибуна да се изяви, упоритият „поет“ не може да се спре и почти във всеки брой печата свои стихотворения. Те са подражателни, силно напомнят ранните творби на Ц. Церковски и Д. И. Полянов, издават наивността и неумението на своя създател, обхванат като всички по-будни хора от онова време от човеколюбиви, социални и борчески настроения.

Доволно страсти, лудост, бира,
доволно, братя, празния живот —
погледайте — селякът днес умира
измъчван в тежкия хомот.[4]

— провиква се гръмогласно Г. М. Оралков съвсем в духа на народническата социално-революционна лирика от 90-те години. Повикът му не е подражателен и фалшив, а е изтръгнат от дълбочината на неговата селска душа. Поетът е дълбоко разтърсен от мъките и неволите на селянина, който все още „безропотно търпи“ своите „грабители, крадци, тирани“. Той чува горчивите ридания на своите братя, наблюдава техните „мъки и тегла“ не като външен зрител, а като част от тях, като лично изстрадал „злото в света“. Много често стихотворенията му напомнят и по идеи, и по изразни средства конкретни стихотворения на наши поети, като: „Молепсаний“ на Ц. Церковски, „На един песимист“ от П. К. Яворов, „Далеко е народний съд“ от Кирил Христов. . ., но неовладяността и стихийността на чувството понякога избухват в оригинална форма — примитивна и необуздана. Най-често народните мъчители и душмани са представени с чаши в ръка, буйно пируващи, извърнали поглед от „бедний роб“, за „милост кой зове“. Виното и особено бирата (за младия Райчев тя е символ на излишен лукс) са свързани винаги с „подлостта“ и „измяната“. Най-безмилостен и искрен Оралков става, когато напада неблагодарните селски чада, забравили в града всичко, което дължат на родното си село. Авторът е обладан цял от възмущение, трепери от благороден гняв:

---

[3] Тази автобиография е ръкописна — не е публикувана.

[4] Г. М. Оралков, Грабете, в. Справедливост, 1901, бр. 19. По същото време Райчев печата редица борчески стихотворения и в Евтимдабевото списание Труд, 1902—1903, с псевдоним Г. М. Орлин.

Учи го ти. . . Дели, баща несвесен,
от залъка и пращай на синът,
да има кой надменен, див и бесен
в хомота чер да ти въвре вратът.[5]

Тези първи стихотворения въпреки силно подражателния си характер и поетическата си несръчност разкриват един своеобразен, буен темперамент, една жива и находчива мисъл. Чувството на омраза и отрицание се превръща в ярост, която се излива в страстна изобличителна тирада, избухва спонтанно. Намерени са силни и изразителни епитети: „надменен", „див" и „бесен", които говорят за ярко изразено лично отношение на неделимо свързания със земята и селото поет към изменилите на своя селски произход „учени" мъже. Още в тези незрели творби Райчев изразява силно развитото чувство за собствено достойнство на българския селянин и искреното му презрение към всички враждебни на селото сили, към охолните градски среди, към техния разложен морал, към престъпното им безделие. Тези чувства са и негови лични, те избликват от същността на характера и темперамента му и не го напускат и в зрялото му творчество. На големия град той гледа мрачно и недоверчиво, здравият му селски инстинкт винаги му помага да усети и долови и в най-замаскираните й прояви покварата на града и да се погнуси от нея. Ненавист и мнителност към градския човек, чувство за превъзходство над неговата разкъсана, болна психика — това са най-ярко изразените, основните черти на младия стихоплетец Оралков. И когато по-късно той напусне селото и провинцията и се впусне жадно да черпи знания и опит, да наваксва култура и да гълта духовна храна от интелектуалния живот на столицата, той няма да може да заглуши в себе си това чувство на недоверие и отчужденост, пуснало дълбоки корени в душата му още от юношеските години.

„Щом стъпя на Софийската гара, щом вдъхна софийския въздух, заболявам неизлечимо"[6] — признава искрено Г. Райчев по-късно, когато е вече зрял писател. Тогава той често ще усеща мъчителна носталгия по родното си село. В задимения въздух на софийските кафенета той ще копнее дълбоко в душата си за волността сред природата, за чистия въздух, за първия сняг. И страниците, които ще напише, вдъхновен от спомените си, страниците, в които ще възпроизведе картини от селския живот и ще разкрие психологията на селския човек — ще бъдат между най-хубавите в творчеството му. Допирът с големия град ще отекне болезнено в душата му, ще събуди наслоеното от младини враждебно чувство и ще предизвика един непрестанен ропот срещу този чужд, непонятен живот, ропот, който гърми в първите му борчески стихотворения и продължава да разтърсва докрай творчеството му.

„В самата софийска атмосфера има някакъв бацил на тъпоумие и негодяйщина"[7] — изповядва писателят през 1924 г., когато вече е написал „Мъничък свят" и диаболичните си разкази, когато пише „Мерзавец", изследва тъмните, непонятни стихии на човешката душа, дълбае в психиката на чуждия му и враждебен градски човек. През тези години оформеният зрял творец е в дъното на душата си същото здраво селско чедо, което на деветнадесет го-

---

[5] Г. М. Оралков, Към ученитe селяни, в. Справедливост, 1901, бр. 21.
[6] Писмо на Георги Райчев до Николай Лилиев, Мюнхен, 3. IV. 1924. Писмото е запазено в архива на Лилиев.
[7] Писмо на Г. Райчев до Николай Лилиев, 3. IV. 1924.

дини пише възторжени панегирици на селските труженици и упорито не желае да отстъпи от себе си, да измени на природата си. Това упорство е неизменната черта на Георги Райчев и основен стимул както в ранното, така и в късното му творчество. Благодарение на него той става писател и не прекъсва докрай творческите си търсения.

За упорития и буен юноша, твърдо решил да се „научи за поет“[8] и да се прочуе като голям български писател, е напълно естествено да пише и интимно-любовни стихове покрай социално-революционните.

И наистина в месечното разградско списание „Развитие“ пак в 1902 г. срещаме същия буен и необуздан изблик на силни чувства, същите неумело написани наивни стихотворения — само че обект на вдъхновението тук са не експлоатираните селски маси, а красивата, пленителна любима и авторът не носи гръмкото име Г. М. Оралков, а далеч по-кроткия и сантиментален псевдоним Г. М. Орлин. Замаян от щастие, пиян от луда любов, той изпитва най-голяма наслада, когато срещне погледа на любимата — „по-дълбок от ада“, „по-черен от тъмна нощ“.

Без тебе пуста е земята
Без тебе ад е светлий май!
И мрак гробовен скри зора —
тя спря, тя вече не сияй![9]

Умерени чувства и средни положения поетът не познава. Те са му органически чужди. Той е или безумно влюбен и щастлив, или разочарован от любовта и отчаян до смърт. Стихотворенията му са все с удивителни в заглавието — „Тези погледи!“, „Ела, ела!“, „Кажи!“, „Прости!“ и т. н. Всичките са все пламенни обръщения към любимата и много напомнят по изразни средства ранната любовна лирика на Иван Вазов, Пенчо Славейков, Цанко Церковски. . . И тук не са избягнати изтърканите епитети, сладникавите възклицания:

Що значи пролет, птичко драга,
без Май, без радост и лъчи?
И мен живота — ах, поврага —
без твойте сладостни очи?[10]

Само в отделни моменти, когато избухват стихийните полюсни чувства, когато любовният копнеж става неудържим — само тогава наивно-сантименталната сладникава обвивка се пропуква и в подражателния стих се долавя нещо от характера на двадесетгодишния Райчев. Той е жаден за любов, за динамика, за интензивен живот — същата тази неутолима младежка жажда го тласка няколко години по-късно към столицата. Особено силно и искрено е чувството му за вина пред любимата, на която е причинил от „луда“, безразсъдна обич много страдания. Когато се прощава с нея, той изоставя баналните подражателни настроения на заучена, фалшива тъга и меланхолия и дава воля на истинските си преживявания:

---

[8] В детска възраст Г. Райчев заявил на баща си, че иска да се „учи за поет“ — съобщава Симеон Султанов в студията си „Неспокоен творец“. В кн.: „Четирима белетристи“, С., Бълг. писател, 1960, стр. 73.

[9] Г. М. Орлин, Ела, ела ! Развитие, Разград, год. I, кн. 3, 15. X. 1902.

[10] Г. М. Орлин, Тези погледи!, Развитие, год. I, кн. 2, 15. IX. 1902.

Ту нежност безпределна в гърдите ми цареше
и бях готов да склопя очи над тебе клет;
ту ревност несмирима сърцето ми гореше
и исках цял да срина във ада тоя свят!

. . . . . .

И мъчих се кат демон и кат жена аз плаках.[11]

Любвеобилното му сърце прелива от искрена, топла нежност, от изгарящ копнеж за споделена любов, но в „този мръсен свят" няма място за щастие и той изпитва безумно желание „да срине в ада тоя свят". Единствено в гнилите обществени порядки и в моралната разруха на експлоататорската класа Г. М. Орлин открива причините за човешките беди и за своите неосъществени мечти — това е напълно естествено за един буден, природно интелигентен и отзивчив младеж, който отдавна е започнал упорита и търпелива борба с бедността.

Няма значителен писател в нашата литература от онези години, който да не се е увличал на младини от революционни настроения. И Г. Райчев не прави изключение. Както в социално-революционните, така и в любовните си стихове той реагира спонтанно и непосредствено на обществената действителност, на „мръсния свят", в който живее, защото все още не се е начел с „модерна" литература. Младият и неопитен стихоплетец е още чужд на тези книжни, предвзети тези и гледа на света пред собствения си поглед, а не през чужди очила. Толкова по-интересни са тези първи негови творби, в които се оглежда едно девствено съзнание, неусложнено и необременено с чужди за нашата действителност философски тези. Отчаянието от мръсотията в живота, от обществените и личните неуредици е негово собствено, лично настроение, което бива преодолявано чрез перспективата на бъдещето. Младостта и жизнерадостната му натура надделяват над тъгата и отчаянието:

И утре мъките. . . теглата
ще станат жалък дим и прах.[12]

Всичките първи стихотворни опити на Г. Райчев доказват, че младият автор няма вътрешно предразположение към усамотяване и отдаване на печал и безпросветна тъга, че е натура жизнена, буйна, жадна за силни преживявания и активна изява, че хуманизмът му е органически присъщ. Основните черти на енергичния Г. М. Оралков и на пламенно влюбения Г. М. Орлин разпознаваме по-късно в духовития хуморист Гриша Печорин[13] — автор на веселите разкази „Любов в полето". Същата буйна жизненост, същата първична, неподправена жажда за обич и дейност в името на народното благо.

Любовните творби на Г. М. Орлин от юношеските години разкриват склонност към вглъбяване и съсредоточаване върху определена мисъл и чувство — склонност, която се превръща у бъдещия Георги Райчев в основна отлика на творчеството му. Най-голяма наслада и опиянение влюбеният поет изпитва не от самата любов, а от възможността да рови, да човърка любовните си чувства, копнежа си за щастие. В нито едно стихотворение няма сюжет, не се разказва никаква случка, не става никакво събитие. Навсякъде

[11] Г. М. Орлин, Прости!, Развитие, год. II, кн. 6, 1903. Написано е в Стара Загора, 18. II. 1903.

[12] Г. М. Орлин, Видях ги, в. Справедливост, 1901, бр. 19.

[13] Псевдоним на Г. Райчев от хумористичните издания.

се подлагат на анализ твърде еднообразните настроения на силно влюбения лирически герой. Той се увлича от мисълта, че любовта му не може да не бъде нещастна, че „мръсният живот“ не може да не погуби крилатите му мечти, изпитва удовлетворение, че умее силно да се измъчва и дълбоко да страда, и се втурва в обяснение и разнищване на тези свои мисли и настроения. Жалко, че е все още тъй неопитен стихоплетец и тъй незрял като личност — иначе щеше да се създаде една силна със своята вглъбеност и развихреност на чувствата любовна лирика. С течение на годините Г. Райчев все повече ще откъсва погледа си от външния свят и ще го съсредоточава вътре в себе си или в интимния душевен мир на своите герои. Това е една особеност на неговия талант: колкото по-силни и стихийни са бликналите в душата му чувства, колкото повече е изпълнен с жизнена енергия и неудържими стремежи, толкова повече се затваря в себе си, отвратен и погнусен от мерзостите наоколо си, и толкова по-жадно търси в дъното на човешките души, приглушени от съзнанието, същите тези мерзости. Като познаваме жизнената натура и упоритият силен характер на Г. М. Орлин, ние лесно ще разберем защо зрелият писател Г. Райчев остава докрай чужд и страничен наблюдател на болните градски души, защо му е тъй органически чужда болезнената интелигентска психика. Наченки и предпоставки за силата и вглъбеността на психологическия му реализъм може да открием дори в първите му стъпки на литературното поприще. Към това поприще младият Райчев е устремен с цялото си същество, с присъщата си упоритост и настойчивост. „Цели възглавници със стихове съм написал“ — разказва сам писателят за юношеската си страст към писането и за необикновеното усърдие, с което иска да се „изучи за поет“.

В стремежа си да изяви своя талант по-пълно и по-разностранно Г. Райчев след няколко години активно и съзнателно усвояване на стихотворното изкуство се залавя и с художествена проза. Първата му публикувана белетристична творба е „Спътници“[14] — своеобразен поетически разказ, харесан от Ан. Страшимиров, комуто самонадеяният Г. М. Орлин го изпратил; разказът веднага видял бял свят на страниците на Страшимировото списание „Наш живот“. Възторжената отзивчива душа на Страшимиров приемала с радостно вълнение всяко ново и оригинално произведение. Любовта към изкуството е изпълвала цялото му съществуване и му донасяла истинска радост.[15] Той следи с трепет и затаено любопитство проявите на всеки начеващ български автор и не пести похвалите си, не обуздава екзалтацията си, когато трябва да насърчи и напъти някого. И амбициозният Г. М. Орлин е между тези насърчени щастливци. И в него Страшимиров е открил свеж талант и оригиналност.

Жадният за литературни новости Орлин редовно следи дейността на писателите около списание „Наш живот“, което започва да излиза още в 1901 г., и с възторг наблюдава борбата им за самобитна литература. Тук сътрудничат П. К. Яворов, Петко Тодоров, Кирил Христов, Стоян Михайловски, Г. П. Стаматов. . ., превеждат се западноевропейски и славянски нашумели писатели, между които най-силно поразява въображението Ста-

---

[14] Г. М. Орлин, Спътници, Наш живот, 1907, кн. 8, стр. 19—21.

[15] Димчо Дебелянов пише в едно писмо до Николай Лилиев: „Симпатичният Антон е единственият може би у нас, който живее за изкуството.“ Писмо от София, 27. V. 1910. Пази се в архива на Н. Лилиев.

нислав Пшибишевски. За откъснатия от столичната култура провинциалист, който твърдо е решил да се посвети на литературата, редакторът на списание „Наш живот“ е неоспорим и непоклатим авторитет. Мислите му, залегнали в статиите върху „домашната ни художествена литература“, стават символверую за старозагорския дребен чиновник, устремен с цялата си душа към примамливите и загадъчни пътеки на изкуството. Неговата мизерна заплата от 25 лева месечно едва ли му е позволявала да следи повече литературни издания. Най-силно го привличат и вълнуват упоритите търсения на Страшимиров, борбата му за нови пътища в изкуството, за нов вид литература, която да издига в култ човешката индивидуалност, да разкрива богатото вътрешно съдържание на човешката личност. Няма по-мамещ път за един начеващ амбициозен автор от пътя на новаторските търсения. Такъв е поетият от Страшимиров път — затова притегля с такава магнитна сила младия Райчев. Още повече, че това е първият му контакт с литературните борби у нас, първото му запознаване с литературния кипеж и с модерните литературни възгледи, тъй темпераментно и пламенно излагани. На страниците на списание „Наш живот“ от 1906 г. нататък той със затаен дъх следи проявите на българския модернизъм и горещите призиви, отправени към българските писатели „да хвърлят селското кожухче“[16].

„На пръсти се броят в нашата бедна страна умове, които живеят с висшите проблеми на века“[17] — пише Страшимиров, задъхан от страстно желание да тласне литературата ни по нови, европейски пътища. Тия „проблеми на века“, тия общочовешки идеи, за които ратува редакторът на „Наш живот“, са завладели вече могъщия дух на Пенчо Славейков и драматично раздвоеното съзнание на П. К. Яворов. Те стават изходен пункт и в по-късното творчество на Г. Райчев.

Никак не е чудно, че още в първата своя белетристична творба той се стреми към поставяне на общочовешки проблеми. Разказът „Спътници“ няма нищо общо със селския живот и бит, който авторът познава в същност най-добре и с който е най-близко свързан. Вечният проблем за отношението между мъжа и жената започва да занимава още тук автора, за да не го остави на мира до края на творческия му път. Спокойно можем да кажем, че това е стожерът, около който неизменно кръжи неговата неспокойна творческа мисъл.

„Към белетристиката минах едва около двадесет и петата си година — разказва Георги Райчев. — И то не толкова от съмняване в поетическия си дар, колкото от самото стихотворство. Реших, че прозата разполага с повече средства, дава по-голяма възможност за проникване в нещата и на дълбочина, и на ширина.“[18] Затова, преминавайки към художествената проза, той смело подхваща разрешаването на един от основните мирови проблеми — за да има възможност да проникне в него „и на дълбочина, и на ширина“. В първия му разказ обаче въпросът за вечните, неразделни „спътници“, за съдбата на мъжа и жената съвсем не е издълбоко и нашироко подхванат. Писателят няма нито нужната култура, нито необходимия житейски опит и основната му идея тук е твърде плитко, повърхностно развита. Разказът е подписан със същия псевдоним: Г. М. Орлин, но авторът е много различен,

[16] А. Страшимиров, За жената, Наш живот, 1906.
[17] Пак в сп. Наш живот, 1907, рецензия на Страшимиров за разказите на Руневски.
[18] Разговор с Георги Райчев, Съвременник, год. I, бр. 14, 24. XII. 1930, стр. 2.

почти неузнаваем. Няма и следа от жизнерадостните, буйни чувства, от борческата страст, от изблика на искреност и топлота. Тук е надяната маска на хленчещ Пиеро, който оплаква мимолетността на човешкото щастие и жестокостта на живота — груб и безмилостен дори към влюбените. Във върховния миг, в който мъжът и жената се докосват до щастието, над тях се спуска непрогледен мрак, голямо и зловещо чудовище пресяга с черната си лапа в тъмнината и разделя техните ръце, които след толкова мъка и страдание са успели да се съединят. И до дълбока старост тия две прокълнати сенки се дирят и се лутат в мрака, сърцата им напразно очакват светлина и красота.

„О, тя беше едничкото живо същество, пред което можех да ридая и което познаваше душата ми“ — хлипа безвъзвратно загубеният и отчаян мъж. . . Нищо естествено и оригинално не може да се открие нито в темата, нито в разработването ѝ. Сюжетът е банален, настроението — сладникаво-сантиментално, стилът — изкуствено приповдигнат и превзет: „И видях тогава пак оня чуден сън на моите младини. То беше някакво тържество. . . Тя беше тъй млада, тъй малка, тъй стройна. . . Но аз я познах, макар че две изгаснали очи тъпо лъщяха в тъмнината вместо онзи мил и тъжен взор. . .“

„Спътници“ е нещо като стихотворение в проза и на места не е лишено от лиризъм, но му липсва дълбока, мъдра мисъл и поетическа сила, за да отговаря напълно на този тъй сложен литературен жанр, който Шарл Бодлер превърна във виртуозно лирическо изкуство със своите съвършени „Малки поеми в проза“[19].

Покровителят на младите таланти Ан. Страшимиров е харесал предвзетата творба на начевашия белетрист заради поставения в нея „вечен проблем“ и заради лирично приповдигнатия език. Не може да се отрече, че езикът на Г. М. Орлин е лирично оцветен и учудващо богато разнообразен. На места дори звучи музикално и красиво. Езикът — този „камен преткновения“ за Антон Страшимиров — е стихията на Георги Райчев, неговата особено ценна дарба. Той винаги пише леко, плавно, изискано. Това е единственото положително качество и на първия му разказ.

Свежият талант на селския поет се обезличава още при първия досег с модернизма, който нахлува като отприщена река в литературата ни в началото на века. Само за пет години — от 1902 до 1907 — Г. М. Орлин е успял да заглуши гласа на сърцето си, да откъсне погледа си от народния живот.

По времето, когато изпраща разказа си „Спътници“ в списание „Наш живот“, перманентно влюбеният Г. М. Орлин въздиша в Стара Загора по своята красива братовчедка.[20] Колкото по-безнадеждна и безперспективна е любовта му, толкова по-силно той се предава на любовната си страст. Мъката от несподелената любов все повече взема власт над него и го заставя да бяга и дири спасение в София. Бягството от недостъпната и безразлична любима е в същност само повод на Райчев да осъществи най-сетне заветната си мечта.

И на 5 октомври 1908 г. със седемдесет и четири лева в джоба, с голям куфар, пълен с ръкописи, с изпълнена от смътни идеи за новаторство глава и с голяма надежда и вяра в сърцето Г. Райчев тръгва към столицата. Радостен и окрилен, че напуска завинаги прашните и душни провинциални кан-

---

[19] Ш. Бодлер, Малки поеми в проза, Съвременна мисъл, год. V, 1919. Ив. Радославов ги превежда в отделна книга.

[20] По признания на самия Г. Райчев — автобиография в ръкопис.

целарии, той уверено крачи по пътя към София, който в неговите представи е път към славата и творческите успехи. Но столицата го посреща не с отворени обятия, а с пълно безразличие и смразяваща студенина. Тук той бързо свършва парите си и два месеца жестоко гладува, докато Николай Лилиев и Димитър Подвързачов, единствените загрижени за него хора, усилено търсят къде да го настанят. Най-сетне успяват да го назначат като писар в III софийска мъжка гимназия „Гладстон", където Лилиев е преподавател в търговския отдел, а Подвързачов — секретар.

От глухата провинция Г. Райчев попада изведнъж в самия водовъртеж на културния живот у нас, всред елита на тогавашната ни интелигенция. Сега започва в същност неговият истински творчески живот, придружен с житейски разочарования и неуспешни опити да намери своето място в хаоса на големия град. През тези години на пълноценен и трескав духовен живот Райчев пише несполучливите си творби: повестта „Царица Нераида" и недовършения роман „Есе Homo"; няколко хубави реалистични разкази като „Старци" и „Гюргя"; много стихове и поеми за селото и куп хумористични произведения, както и малката книжка с „весели разкази" — „Любов в полето".

В разказите си, които отразяват живота на селянина, Г. Райчев се проявява като искрен, умен и вдъхновен писател. Вдъхновен от истински преживяна любов към родното село, към Тракия. Той се слива с безбрежното тракийско поле, опиянен от звучната тишина на изкласилите жита, предаден цял на свидния спомен за приведените от труд фигури на селяните.

На Тракия сред звучните нивя,
безбрежни, златокласи,
душата безметежна се унася
и аз вървя.

Този стих на друг един тракиец, също преждевременно откъснат от родното поле и затворен в големия град, хармонира на най-съкровените преживявания на Г. Райчев, болезнено привързан към „плодните равнини" и „родните поля", всред които „звъни утехата на дни честити". Но той е далеч от лилиевската кристална чистота и ефирна нежност на чувствата, у него скъпият образ на Тракия живее въплътен в земните, напълно реални фигури на селяците, с които е неразделно и дълбоко свързан. Тракийските старци, прегърбени под товара на годините и непосилния труд, съсредоточени и мъдри, живеят в незабравимия разказ „Старци", живеят с вътрешния огън на някогашната си младост, със спомена за юнашките си подвизи. В този разказ Райчев описва действителна случка, сватбата на куция писар в село Сърнево, на която е присъствувал лично. Сгрян от искрено, дълбоко вълнение и интимна задушевност, езикът на Райчев тук е необикновено изразителен и колоритен, чист от диалектни думи и все пак напълно простонароден. Заредена с вътрешна динамика, речта на автора се лее плавно, открито. Той разказва уверено и сдържано, стъпил върху най-сигурен терен и съсредоточил вниманието си върху най-познат, най-близък за него обект.

„Дядо Петър Брайков женеше едничкия си син. . ." Нижат се поетични и съдържателни описания на веселите сватбени обичаи, на буйното веселие и празнично опиянение. Душите на старците, на свекъра и сватовете се разтварят под звуците на медения кавал и възродителната сила на песента. Сватбата е живописен фон, върху който се проявява вътрешната, психологическата характеристика на героите, особено на свекъра дядо Петър. Те живеят със

своето минало, когато са били „изгорници на моми и невести". Унесен от красивия спомен за своята младост, дядо Петър запява някогашната си любима юнашка песен. „. . . Първите думи бяха тихи, несигурни — певецът още търсеше мелодията. Но ето че гласът се оправи, като бавно се възвисяваше с леки потрепервания от време на време; липсата на предни зъби, вместо да пречи — правеше песента още по-глуха, задушевна и величествена." Песента е предадена с проникновение и вещина. Въздействието ѝ върху захласнатите старци е покъртително. Тяхното душевно преобразяване под звуците на песента се извършва постепенно и читателят го следи със задъхано вълнение. Този незабравим момент в разказа пресъздава не само заразително настроение и наситена с преживявания атмосфера, но и едно дълбоко, интимно състояние на душата на възрастния човек, който не може сериозно да проумее жестокия смисъл на старостта и винаги е готов да се предаде на илюзиите и младежките спомени. Дядо Петър е тъй опиянен от хайдушката песен, че усеща в себе си физическа сила и младежки жар, буйно скача да играе ръченица „както някога" — толкова силно е надмощието на моралната, вътрешната човешка енергия, че се премахва усещането за старческа немощ и физическа изтощеност. „Дядо Петър мислеше, че играе, че върши ръце и скача чак до тавана, че както някога всички го гледат прехласнати и неми. . ." Но в същност реални и очевидни са единствено жестоката истина, безмилостният живот, другото е заблуда, празна илюзия. „. . . В същност старецът стоеше разкрачен сред стаята, безпомощно размахал ръце и само повтаряше: хоп, хоп, хоп. . ." Такъв е Г. Райчев в най-хубавите страници, които е написал: проницателен и предан до жестокост на истината, суров и безпощаден реалист.

Колкото повече се вживява дядо Петър в песента за силата на младия юнак и за „момини топли ръце, обвили юнашката му шия", колкото повече се старае да изправя бодро снага и да повисява глас, толкова по-болезнено се свива сърцето на читателя — защото над празничната сватбарска атмосфера от първия момент още тегне неумолимата свирепост на старостта. Мъката се засилва и прелива в мрачно и потиснато състояние на духа особено в оня миг, когато, втурнал се да играе ръченица, жалък и безпомощен в своя унес, дядо Петър се блъсва в бакърника и се стресва — и той усеща цялата суровост и трагедия на старостта.

„Изведнъж по всички лица посърна смехът, падна нечакана тежка тишина. . . Навън в двора пак завиха псетата и газената тенекия отново задумка. Младежите се връщаха. . ." Така завършва тази кратка, наситена с мисъл и преживявания импресия, създадена сякаш от четката на живописец. Тоновете драматично контрастират помежду си: лудото хоро, веселбата на младите са нарисувани с ярки, светли цветове, а старческото телесно безсилие — с тъмни, убити багри. На битова основа, използувайки собствените си наблюдения и впечатления от селския живот, авторът тук наистина успява да постави своите любими общочовешки проблеми. Не преднамерено, а съвсем естествено, с верния жизнен материал той внушава мисълта за жестокостта на живота и неговите неумолими закони.

Творбата „Старци" прави впечатление не само с психологическото си проникновение и с поетическата си сила, но и със стройната си композиция. Сбитият и стегнат разказ се прочита на един дъх и грабва читателя в своята емоционално наситена атмосфера. Всяка дума прозвучава самостоятелно и придава колорит и настроение на живописната сцена, наблюдавана „отвътре", с очите на творец, който е всред героите си. Колкото и да иска да се скрие

от старците и от читателя, Г. Райчев издава присъствието си, защото сам е много развълнуван и покъртен и не умее още да се владее и да се сдържа. Преживяванията на селяните дълбоко и лично го засягат. В гузната усмивка и плахия поглед на Мирончо — единственото момче в стаята — всеки ще познае младия автор. Стиснал под мишница черничевата си гъдулка, той стои свит в ъгъла, уплашен от старостта и развълнуван от младостта си. Толкова родни и близки до сърцето на автора са тези мили старци, че той благоговее пред тях и се чувствува неловко, като че ли е виновен, задето е толкова млад. Младостта на Райчев тук се проявява не като творческа незрелост, както в творбите му на градска тематика, а в общия светъл поглед, в основния жизнерадостен тон, в темпераментното слово, в динамиката и пъргавината на мисълта. Фалшивата патетичност на ранните му градски творби, която в същност прикрива безразличието и равнодушието му, тук, в селските разкази, се стопява и изчезва под напора на силното чувство и на искрената заинтересованост.

Изследвайки психиката на тракийския селянин, Райчев в същото време се мъчи да разгадае и тайните на своята собствена душа. В „Старци", „Врагове", „Гюргя" той още няма достатъчно богат жизнен опит и не разрешава психологическите си задачи върху достатъчно широк повествователен фон. Сега творбите му са кратки, почти безсюжетни, съсредоточени върху един проблем и един централен герой. Колкото по-богат и по-сложен става с течение на годините неговият вътрешен живот, толкова по-широк и по-съдържателен е и светът на героите му. Но тук, в ранните селски разкази, особено в „Старци", са заложени всички най-хубави черти на писателя, които по-нататък се проявяват в творчеството му върху богата повествователна основа.

И в разказа „Врагове", първия разказ, който пише в София, построен също върху действителна случка, личи, че авторът е най-силен в психологическата характеристика, че няма специален интерес към случката и събитието, а ги използува само като помощно средство при разкриване на хората. Двамата селяни Любен и Камен се разкриват чрез взаимната си вражда. В тях авторът търси благородството, човешината на селския характер. Възхищават го моралните сили на двамата селяни, които се разплашат за миналата обида не с кръв и злорадство, а с благородна прошка. Колкото и силно да е възхищението му от красивите човешки постъпки, от духовното величие на простия труженик, Г. Райчев е далеч от всякакви морализаторски намерения. Не е в натюрела му да поучава, да напътствува, да дава за пример постъпките на героите си. И когато обвинява буржоазното общество в престъпленията му, той съвсем не се мъчи да го превъзпитава. Разумното му трезво отношение към грубото лице на действителността го предпазва от каквито и да било илюзии.

Накипяло негодувание и открито обвинение издава всеки ред на разказа „Гюргя", едно от най-силните и тъжни произведения в нашата литература, посветени на детската неволя. Колко е далеч това социално разказче на Райчев от морализаторските тенденции на редица подобни народнически творби! Трагедията на десетгодишното селско дете, принудено да изкарва прехраната си като слугинче в София, е предадена с топло съчувствие и състрадание. Преживяванията на малката Гюргя са в центъра на почти безфабулния разказ. Жестокостта на столичните господари е изобличена без помощта на груби, отвращаващи сцени и именно затова е постигнато художествено въздействие, а не разстройваща нервите сантименталност. В това отношение авторът е

надарен с тънко усещане за художествена мярка. Значително му помага неговият здрав селски инстинкт и нормалната му издръжлива психика. Най-покъртителните и ужасяващи описания в литературата са обикновено свързани със страданията на деца, но Райчев никак не спекулира с опасната тема. Неговата Гюргя е символ на детската чистота и привързаността към родното селско огнище. Тя живее всред студа и трясъка на столицата като на сън, унесена в мисли и спомени за село. И когато суровата истина я събужда — ужасена хуква по пътя за дома, без да може да осъзнае, че „никога вече няма да избяга от големия град". Съзнанието за безвъзвратно загубеното детство и чувството на обреченост и пълна безпомощност е покоряващо и силно, защото е до известна степен лично преживяно. В сърцето на автора прелива обич към бедното селско дете, още повече, че и самият той се чувствува нещастен, пленник на големия град. Неговото пленничество обаче е доброволно и е придружено не само с терзания и неуспехи, но и с щастливи мигове на трескав и резултатен творчески живот.

Селските разкази, написани преди войната, когато Райчев не се е сблъскал още със сложната проблематика на следвоенното време, когато не е натрупал достатъчно житейски и литературен опит, са изненадващо реалистични и художествени и доказват безспорния талант на своя създател. Пред нас е един надарен от природата писател, който не е в състояние да опознае себе си като творец, който не може да разбере къде е силата му. Селото го мами с познатия си пейзаж и със суровото благородство на хората, но той невинаги се поддава на зова на сърцето си, защото има амбиция на „интелектуален" писател и бърза да пише за неща, които още не познава добре. Истинското му вдъхновение извира от спомена за плодородната и безбрежна шир на Тракия, но селският пейзаж и бит не са на мода през онези години и той съзнателно ги отбягва. Раздвоен между вътрешното си призвание и външните преднамерени цели, които си поставя и амбициозно се мъчи да осъществи, Георги Райчев губи ценно време и хаби напразни усилия за написването на творби като „Царица Нераза", „Ессе Homo", „Заник слънце", „Аглаида", „Последно писмо". . . От рязката смяна на средата и многото изведнъж прочетени книги той е вътрешно смутен и объркан. Не е асимилирал чуждите мисли и литературни влияния, не е узрял като мислеща оригинална личност, не е постигнал вътрешно равновесие. Затова най-хубаво пише за селото, когато забравя чуждите авторитети и модата, а се доверява на спомена и преживяванията си, на обичта и привързаността си към селския човек.

В новата духовна атмосфера на столицата Г. Райчев е изцяло обзет от мислите си за изкуството и от творческите си амбиции. Тревогите на обществено-политическия живот са му непознати. Сетивата му не са чувствителни за живота наоколо и той не долавя нервния пулс на тежките предвоенни години. Не чува заплашителния грохот на идващата война, не вижда зловещата ѝ сянка. Тя се сгромолясва изневиделица отгоре му, поразява го като гръм от ясно небе. Зашеметен от този неочакван удар, още преди да успее да се опомни, младият писател потегля към бойното поле с тежкия морзов апарат на гърба.

„Бях на фронта като прост войник и през трите войни — пише той в автобиографията си, — но в сражение не съм влизал (слава богу!). През 1917 година ме изпратиха военен кореспондент в 7-ма дивизия по мое собствено желание, след като видях, че съм съвсем излишен и безполезен в строя." Всред грохота и пламъците на войната, под бомбите и шрапнелите Г. Райчев пре-

живява най-ръстърсващите, най-напрегнатите и съдържателни мигове на живота си. На фронта във влажните окопи, макар и да не е влизал в сражение, той се сблъсква лице с лице с истинската суровост и жестокост на живота. Тук тридесетгодишният писател узрява като личност. Непосредствено преживените ужаси разтърсват психиката му; истинското човешко страдание, с което тук за пръв път се среща отблизо, пробужда в душата му нови вълнения, изостря силно чувствителността му. Все по-сериозен и по-съсредоточен става погледът му върху света и хората, както и върху собствените му мисли и преживявания. Като естествена реакция от ужасите, на които е бил свидетел, от физическите страдания на животинското съществуване в окопите у него се засилва чистата духовност. Изпитал на собствения си гръб убийствения глад, страха от хората и смъртта, Г. Райчев не е вече оня наивен, хленчещ юноша от преди войната, който се опиваше от измислените си страдания и от книжните си представи за живота. Той вече знае какво представлява истинската, дълбоката човешка мъка, различава фалшивите от истинските човешки добродетели.

Повестта „Мъничък свят“, писана по време на войната, е най-сериозното доказателство за щастливата творческа метаморфоза на писателя. Динамиката на всеки изминат ден, пълен с наблюдения върху хорските съдби, разбива стените на неговия досегашен мъничък свят. Този процес на узряване на човека Георги Райчев и раждането на истинския писател Георги Райчев е дълъг и мъчителен. Той започва в окопите през Балканската война през 1912 г. и свършва през 1918 г. с втората национална катастрофа. Тези съдбоносни за нашия народ години, пълни с трагизъм и морално величие, родиха и един от най-големите български белетристи: Йордан Йовков, когото безмилостната война изпрати в огъня на сраженията при Селиолу и Кайпа. Те станаха причина Людмил Стоянов да напише най-реалистичното си произведение „Холера“; Михаил Кремен — художествения си репортаж за Междусъюзническата война „Брегалница“; Добри Немиров — повестта „Другият“; Константин Петканов — най-хубавата си творба, романа „Морава звезда кървава“. . .

Лудият бяг на събитията, бясното напрежение на военните дни нахлуха в литературата, събудиха гражданския протест и хуманизма на българския писател, обогатиха вътрешния му свят. Димчо Дебелянов изпя последните си тихи, реалистични песни, пропити с болка и съчувствие към обезценения човешки живот. Нежният лирик Николай Лилиев, отвратен от жестокостите и кръвопролитията на фронта, прокле чудовищната война:

> И в тъмните следи на есен властна,
> следи на смърт, и чужда и позната
> с лика на есента пред нас израстна
> чудовищния образ на войната.

В покрусената душа на поета „в ужас надвиснал злокобно се сливат и есен и смърт, и война“[21]. Страстният поклонник на „чистото“ аполитично изкуство Димитър Подвързачов написа по време на войната най-искреното си стихотворение, в което с разбито сърце се обръща към своя син:

---

[21] Н. Лилиев, Война, Звено, 1914.

Ще дойде, Здравко, ден — последния
на твоя татко земен ден.
Склопй очите му на бедния
баща — и тихо просълзен
кажи:
— Прибра се вече стария. . .
и всичко що ми завеща:
една несбъдната мечта —
България . . .[22]

Най-много военни стихове написаха Иван Вазов, Кирил Христов, Стилиян Чилингиров, Людмил Стоянов, Теодор Траянов, Христо Цанов-Борина. . . Като се изключат бесните шовинистични крясъци на К. Христов и някои временни патриотарски настроения у останалите поети — всичко създадено в онова жестоко време носи белега на страданието и покрусата. Тревожното перо на Г. Райчев също създава през военните години реалистични творби, пронизани с топла обич към безименните народни герои и с остра човешка болка и загриженост за трагичната им участ. „Заредиха се дни, месеци, години — пише развълнувано той. — Войната не свършваше. Българската душа изживя възторзи и ликуване, дочака страхове и нови погроми. . .“[23] Със сковано от ужас сърце той посреща злокобните вести за смъртта на редица свои скъпи другари, паднали в боевете край Селиолу и Демир Хисар. Най-силно го разтърсва смъртта на един от най-близките му приятели — Димчо Дебелянов. Войните безмилостно нанасят удар след удар върху психиката на Георги Райчев. На бойното поле загиват още през балканската касапница писателите Илия Иванов Черен, Страшимир Кринчев, Владимир Попанастасов (Пепо), Бойчо Липовски, известните драматични артисти Атанас Кирчев и Христо Ганчев. „От формираната преди войните група интелектуалци — пише Райчев — около двадесетина души ентусиазирани младежи, всички заминали на фронта, върнаха се по-малко от половината.“[24] Мъката по скъпите жертви често прелива в душата на писателя и събужда справедливия му гняв към престъпните управници на България. „Нека ми прости Отечеството — изповядва той в дневника си, — но аз не позволявам на десет фердинандовци и на двадесет радославовци да решават вместо мен кога, къде и в кой час на деня или нощта трябва да бъда застрелян за „благото“ на родината.“[25]

Интензивният живот на фронта пробужда нови обществени чувства у писателя, който постепенно започва да гледа с други очи действителността. Замисля се сериозно върху съдбата на своя народ и върху човешката съдба въобще, върху несправедливото устройство на света. Мисълта му се блъска — тревожна и изтерзана — над неразрешените общочовешки проблеми.

„Някога, когато стъпвах първите плахи стъпки в живота — разсъждава той във военния си разказ „Картал тепе“[26], — струваше ми се, че той е тъй многообразен, сложен и неразгадан, че никога слабата човешка мисъл не би

---

[22] Д. Подвързачов, На моя син, стихотворение, Отечество, год. III, 1916, кн. 34—35.
[23] Г. Райчев, В памет на Йордан Йовков, Изкуство и критика, год. I, 1938, кн. 9, стр. 471.
[24] Г. Райчев, В памет на Йордан Йовков,
[25] Сим. Султанов, Георги Райчев, предговор към т. I — Избрани съчинения, С., 1957, стр. 9.
[26] Г. Райчев, Картал тепе, разказ, Съвременна мисъл, год. IV, 1914, стр. 11—13.

могла да стигне до потайните му глъбини. Аз стоях пред него слисан, като в някоя грамадна фабрика, дето гърмяха с оглушителен трясък стотини разновидни колела, виеха се безброй ремъци, издигаха се и слагаха хиляди работни ръце. . . Но аз не знаех, че там, зад тънката стена, имаше парен котел и назъбено колело. Аз не знаех, че зад многообразния, многосложния и неразгадан човешки живот също стоеше един парен котел и едно назъбено колело, при това твърде прости и безизкуствени — да запазим мъничкото си съществуване и да продължим своя род. . . Не, човечеството никога не е влагало ни умение, ни изкуство, нито вещина в живуването на своя живот. Дори нещо повече — то никога още не се е много отбивало от пътя на животните, на най-гадното от животните — на звяра." Това вече не са чужди разсъждения, не са възгледите на Пшибишевски и Арцибашев, а собствени мисли на автора, проверени и изстрадани. Крайният песимизъм и абсолютното неверие в човека са напълно обясними за душевното състояние на Райчев през ония жестоки дни, когато той е вцепенен от ужас, притиснат от „хищните лапи на войната". Това негово състояние на вцепененост се чувствува най-силно в кошмарните описания на оня смъртоносен ураган, който помита всичко на пътя си като „разярен циклон": „99 дена вече как гори и планини ечат, огласяни от лютата му ярост. Той е невидим, но страшен; много пъти аз го чувствувах надвесен над самия мене; той коренеше столетни дъбове и заприщяше с тях реки и морета; рушеше села и градове, с един замах косеше хиляди човешки живота. . . Идваха нощи и часове, когато ми се струваше, че земята гори, запалена от четирите краища, че цели материци се късат от нея, ломят се и чезнат в зиналите огнени бездни, а ние, обезумели от ужас, пълзяхме, тичахме все напред и напред, към невидимия враг. Кой беше той? Турците. — При тази дума ледни тръпки ни побиваха, ний се оглеждахме, взирахме се един други в очите, пръскахме се и дигахме пак пушките. . . А на другия ден събирахме пак само трупове, остатъци от трупове — грозни, безформени, със запечена върху раните кръв, с мъртви несклопени очи, с лица, добили цвета на земята, която чакаше да ги погълне. Заравяхме ги в обща яма, един до други, а често ги хвърляхме на купове и техните довчерашни другари и братя безмилостно сринваха черната пръст върху очите им. А наоколо всички стояха и гледаха притъпени, апатични, дори страшната мисъл, че утре и тях тъй също ще заринат, някак се плъзгаше по мозъка им, без да ги досегне, отскачаше като гумена топка."[27] Зловещата сянка на смъртта, хищническото изтребление на озверените войници, загубили напълно човешкия си облик в злокобния вихър на войната, кървавите трупове и пролятата напразно кръв са поразили завинаги въображението на Райчев. Впечатленията от животинските прояви на хората по време на войните се задържат завинаги в тревожното му съзнание; паметта му грижливо ги съхранява и в по-сетнешното си творчество той често се връща към тях. Неговата впечатлителна натура реагира най-болезнено и остро на мръсотията в живота, на гнусните постъпки, на мерзостите и скотските деяния.

В по-късните си разкази ги рисува с цялата им първична, отблъскваща сила, без да крие непреодолимото си отвращение и погнуса. В детайлното описание на физически противното той влага особена творческа амбиция да каже голата истина докрай, без да се бои, че стига до натурализъм. В тази област Г. Райчев е почти без съперници в българската литература. Той има

[27] Г. Райчев, Картал тепе, стр. 11—13.

рядка дарба да възпроизвежда ужасяващи сцени напрегнато и динамично, да внушава чрез тях още по-силно идеята на творбата, като предизвиква у читателя не само нравствени, но и чисто физиологически реакции. Такъв е завършекът на една от най-реалистичните му повести — „Грях", където само с няколко думи е описан кървавият труп на убития учител, обезобразеното му лице, разкъсаната му шия и претрошения му гръден кош, за да може читателят да добие и физическо усещане за нечовешката сила на малоумния Дико, а оттам — изобщо за чудовищните последици от постъпки на дивия, озверен, първичен „човек". Не по-малко потресаваща е и сцената на убийството в разказа „Пръст": „Тогава двамата мъже се сграбчиха за раменета, сборичкаха се и паднаха на твърдата земя. Те се валяха в кръг, ту единият, ту другият отдолу. Биеха се с юмруци, деряха с нокти лицата си, хапеха се и изригваха псувни и закани. Накрай Диню остана отдолу по гръб. Тежкото Райдевото коляно ломеше гърдите му. Но той освободи дясната си ръка, пъхна я в пояса си и замахна. Лъсна дълъг нож, Райди изрева и отскочи. Но Диню пропълзя, настигна го и отново заби ножа. Докато Райди можа да се вдигне на крака, ножът трети път потъна в гърба му. Тогава обезумелият мъж се втурна през полето, тичаше към село и простора огласяваше страшен, животински рев, а по стъпките му растеше широка, черна бразда кръв."[28]

Животинският рев на намушкания селянин отеква зловещо и незабравимо като проклятие над човешката алчност. И цялата тази ужасяваща сцена се разиграва заради една кола пръст, която алчните селяци не могат да си разделят. По признания на автора в разказа са използувани наблюдения и спомени от детските му години на село. Но ако потърсим внимателно корена на неговата склонност да вижда животинските прояви у хората, ще го открием във впечатленията и преживяванията му по време на войните. Неслучайно най-жестокият и натуралистичен разказ на Г. Райчев е „Вълци"[29], в който зловещата случка се разиграва на бойното поле, посипано с „разкъсани, сиви, неподвижни трупове". Двамата ранени войници с разкъсани меса, потънали в кърви, започват дива, ожесточена борба за един наниз жълтици. В техните вдървени, полумъртви тела се пробужда зверска настървеност за пари. С кошмарни подробности са описани раните на слепия и куция и с настървение се разказва как са издевателствували над мирното население, как са изнасилили десет млади жени и ограбили една стара кадъна, след като я съблекли гола. Когато разказва за жените, „слепият се смее ситно, с лош, нечист смях". Капка милост няма в душите на тези вълци, в които бушуват най-долни, най-животински страсти. Тук писателят е прехвърлил границата, загубил е чувството за мярка в натуралистичните описания, прекалил е със силното нервно напрежение. В разказа съвсем ясно прозира тенденцията да се извади наяве най-гнусното, най-чудовищното в човешката природа, да се покаже звярът у българския войник. Като имаме пред вид колко силно е било развито у Райчев чувството на противоречие, не можем да не съзрем в този разказ желание да се развенчае българският войник, да се смъкне ореолът му на слава и хуманност. Раздразнен от произведенията на някои автори, които от топлите си софийски места възпяват нравствения героизъм на селянина и издръжливостта на вола, от модерното сълзливо умиление, с което се пише за войниците на фронта, Г. Райчев изпада в другата крайност. Той сякаш иска да каже на

---

[28] Г. Райчев, Пръст, разказ, Златорог, год. III, 1936, кн. 2, стр. 29—31.
[29] Г. Райчев, Вълци, разказ, Демократически преглед, 1926, кн. 5, стр. 348.

всички, които пишат за човечните постъпки на нашите войници, за безумната им храброст и нравствените им добродетели: „Ето, вижте ги, какво представляват вашите прехвалени герои.“ Тласкан от амбицията да внуши на човека точно обратното на това, което внушават най-силно например Йовковите военни разкази, той губи чувството си за мярка и верния си усет за художествена правда. Все поради това чувство за противоречие Райчев упорито е отричал творчеството на всемирно известни и всепризнати писатели: Толстой, Гьоте. . .; изказвал се е против музиката, против владеенето на чужди езици. . . „В основата на неговото поведение лежеше едно неукротимо чувство за противоречие и протизодействие — пише Г. Константинов, който отблизо го е познавал. — Тридесет години по ред той се заричаше да развенчае Гьоте, Толстой. . . и Пенчо Славейков и все пак не се обмълви за тях никъде освен в приятелски среди, където срещаше повече или по-малко верни техни почитатели.“[30]

Чувството на противоречие е главният, но не и единственият стимул за написването на разказа „Вълци“. Неприкритата склонност на автора към груби, дори вулгарни описания има вече сериозна основа: богатите наблюдения на зверските кръвопролития и кошмара на войните. А истинското отношение на Г. Райчев към българския войник, особено към селянина, е дълбока обич и възхищение от изключителните му морални качества. И той изгражда незабравимия образ на кроткия безименен герой, който изнася на широките си плещи войната, обзет от чувство за дълг и желание на всяка цена да бъде полезен. Такъв е Цанко от „Мъничък свят“ и Лало от едноименния разказ, писан също в окопите по време на Първата световна война. „Има странни войници — започва разсъжденията си Райчев върху характерите на войниците, — има такива, които завинаги се врязват в съзнанието на човека, още от първа среща. Това са особена пасмина хора, които приличат само на себе си.“[31] Между тях най-силно впечатление му е направил Лало с кротките си сини очи, които винаги излъчват безгранична доброта и сякаш пита: „Нужен ли съм?“ Незабравим е външният портрет на този безшумен герой, нарисуван с подробности, с каквито Г. Райчев рядко си служи. Тук той описва случката и води разказа за Лало като Йордан Йовков — спокойно, съсредоточено, вдъхновено: „Лало произнася всяка буква отделно — полека, тежко, неизменно равно. И не обича да говори много, ала когато заговори, слушат го всички — мълкват и слушат. Той говори пак тъй полека, спира се и надълго разправя най-незначителни подробности, често пъти съвсем наивно и при все това никой не се уморява, никой не го прекъсва. . .“[32] Йовковски е и цялостният поглед върху селянина и отношението му към войната. Убеждението на Йовков, че българският селянин приема войната като задължение, което добросъвестно изпълнява, съвсем недвусмислено е изразено и от Г. Райчев: „Знаете ли какво значи жетва през горещо, убийствено лято? Представяте ли си чувството на жетваря, който стои пред море зрели ниви и мисли, че ще трябва дълги дни, приведен, стиска по стиска, да жене ден и нощ. Това разбира само народът, този работлив, железен народ. Ето — за него войната е една също такава кървава жетва, която трябва да се жене до сетния кълн. . .“ И самият образ на

---

[30] Г. Константинов, Г. Райчев, в. Радикал, бр. 69, 24. II. 1947, стр. 4.

[31] Г. Райчев, Лало. Из записките на телефониста, Отечество, год. IV, 1917, кн. 14, стр. 3—4.

[32] Пак там.

Лало напомня с някои свои черти Йовковите земляци; но тук не става дума за плагиатство, а за едно сходство в мислите и настроенията на двамата писатели по време на войните. Но докато у Йовков възхищението и преклонението пред селянина и неговия труд е дълбоко, трайно, неизменно и е израз на цялостния му светоглед, то у Райчев е временно и почти несъвместимо с цялостния му скептичен поглед върху човека и света. Но не бива да се забравя, че в положителните си герои като Лало и Цанко писателят влага и особено силно патриотично чувство: „Когато в часове на изпитание — пише той — в душата ми забродят тъмни мисли, пред мене застава мълчаливата, снажна фигура на Лало и аз не мога да не се преклоня пред този безшумен герой, защото той не е един войник, а цял един народ — българският народ."[33] Героичната постъпка на едрия като скала Лало, който спокойно минава между куршумите и гранатите, за да свърже двете скъсани жици на телеграфа, не е измислена, а лично наблюдавана от автора, направила му е потресаващо впечатление и е събудила у него култа, който всеки човек изпитва към добродетелите на своя народ. Множеството непознати самоотвержени войници, за които Райчев разказва в репортажите, разказите и писмата си от фронта, са все символи на най-ценните ни национални черти. Когато описва военните си впечатления от село Дишераци, Румъния, през 1917 г.,[34] Райчев пак дава израз на топлото си съчувствие и на възхитата си от стоицизма на българския селянин. Сърцето му е препълнено с благодарност към този благороден мъченик, разтапя се от безгранична нежност към него и чрез него — към България. Той винаги поставя тези свои герои в най-трудни моменти на изпитания в безнадеждни обстоятелства, за да се разкрият още по-силно нравствените им качества. Най-развълнуван и сърдечен става военният му разказ, когато предава срещи със своите тракийци — тогава той изпада в истинско творческо вдъхновение. Отново е засегната най-чувствителната струна на душата му: болезнената му привързаност към родна Тракия. Тя, подобно на Йовковата привързаност към равна Добруджа, е най-бистрият и дълбок извор, от който черпи свежест и сили талантът му. В пътеписа „Тракийски гробища"[35] случайната среща с тракиеца бай Минчо Мандажийски дълбоко вълнува писателя и възкресява в душата му скъпи спомени от родното село. Плодородна Тракия оживява пред очите му — той я вижда в знойното лято, разлюляла море от буйно класили ниви, всред които кипи мълчалива и тъжна жетва. „Ако моят крак някога отново стъпи на тая свята земя, аз ще им предам вашия далечен поздрав — шепне трогнатият писател, коленичил пред гробницата на своите съ-народници. — Аз ще им кажа, че вие сложихте кости за тях посред тези студени балкани, за тях и за погазената правда в света, която човечеството винаги е отвоювало с потоци кръв на най-достойните свои синове. . ."[36]

На страниците на списание „Сила"[37] пътеписът на Г. Райчев „Тракийски гробници" звучи като апотеоз на народния стоицизъм и като обвинение срещу виновниците за националните катастрофи; напълно е в унисон с общия обвинителен тон на статиите и материалите за Фердинанд: „Нито през ума на Фердинанда Кобургготски не минава да припише поне малко вина и на себе си,

---

[33] Г. Райчев, Лало. Из записките на телефониста, стр. 3—4.
[34] Г. Райчев, Писма, Отечество, год. IV, 1917, кн. 8, стр. 8—11.
[35] Г. Райчев, Тракийски гробища. Пътепис, Сила, год. I, 1919, кн. 17, стр. 9—10.
[36] Пак там.
[37] Сила. Седмично списание за политика, обществен живот и литература. Редактори Хр. Силянов и д-р К. Д. Списаревски.

да даде най-малкия знак на разкаяние пред непоправимото нещастие, което е сполетяло страната“[38], пише главният редактор на списанието Хр. Силянов. Но и в официалния военен орган—списание „Отечество“,—където се печатат редица шовинистични творби от Ив. Вазов, К. Христов, Елин Пелин, Ст. Чилингиров и др., Г. Райчев пише разкази и репортажи за ужасите на Кеналските кървави драми[39] през 1916 г., за безумната храброст и себеотрицание на българския войник, за безсмислието и лудостта на войната. Никъде в неговите творби не прозвучава шовинистичният приповдигнат тон. Бацилът на патриотарските увлечения не го докосва. Спасява го трезвият му селски разсъдък и вроденият му скептицизъм. Още в първите дни на войната той предвижда логичния ѝ край, не може да се въодушеви и запали от лъжепатриотични идеали, анализаторската му мисъл го води по верни пътища. Дори в стихотворението си „Вожд“[40], посветено на героичното македонско население, той създава поетичния образ на Крали Марко в пълен контраст със свирепата сеч, в която гинат рат след рат българските войници, наблюдавани с ужас от легендарния герой:

Щом над Прилеп ясна нощ прибули
звездно було и над морен град
падне сън и стихне вик нерад
на живот, във скърби преживян, —
яхнал кон, над Марковите кули
се явявя тъмен великан. . .

В късата си поема „Сватба“[41], написана в духа на народната песен, Райчев преплита в странна, оригинална смесица сватбените с военните мотиви и чрез съня на Севдалин юнак разкрива копнежа на българския войник за мир и за „свят покой“. Вихрената радостна сватба на героя със свидното му либе е символ на мирния живот, на младостта и щастието, но жестоката действителност смазва всички илюзии:

Очи отваря бледен юнака
и сънен се оглежда той:
наоколо другари в мрака
все тъй над пушките си бдят
и слушат — пак неравен бой
е пламнал някъде напред
и вей се кървавото знаме. . .
— О, сън лъжовен, сън проклет,
защо сърцето му измами!

Въпреки очевидните художествени недостатъци на тези стихотворения те са интересни като документ за вече зрелия и мъдър поглед на Г. Райчев върху обществено-политическия живот.

Хладната му резервираност се проявява за съжаление и по отношение на най-прогресивните идейни течения у нас. Откъснат от големите идеи и борби на работническата класа, прекалено вглъбен и зает със себе си, той не се оставя да бъде разтърсен и покорен от никакво истинско голямо политическо събитие.

[38] Хр. Силянов, Към характеристиката на Фердинанд, Сила, год. I, 1919, кн. 17, стр. 12.
[39] Г. Райчев, Кенали, репортаж, Отечество, год. V, 1919, кн. 30, стр. 12.
[40] Г. Райчев, Вожд, стихотворение, Отечество, год. IV, 1917, кн. 25, стр. 10.
[41] Г. Райчев, Сватба, поема, Отечество, год. V, 1918, кн. 4, стр. 2.

Това печално обстоятелство не се дължи само на инертната му натура, на липсата на достатъчно възторг и отзивчивост в душата му, на скептичното му отношение към света и хората, но и на твърдо установеното у него под влияние на чужди автори убеждение, че изкуството и човекът на изкуството трябва да бъдат далеч от обществено-политическите проблеми, че политиката пречи на таланта да се изяви. В същата степен неориентиран в обществено-политическите събития е и Йор. Йовков. И неговите военни творби не носят белега на зреещото народно недоволство, на революционните брожения и дълбоките вътрешни катаклизми в обществения живот. И въпреки това те остават в нашата литература като едни от най-реалистичните и най-вълнуващите откровения за войната. Тяхната неувяхваща сила се дължи на изключително дълбокото познаване на селската душа, на верния усет на автора за висшите й добродетели, на разбулването на ония тайни кътчета, където се крият най-съкровените, най-красивите й човешки помисли. Цял погълнат от съзерцанието на красота, на величието във войнишките души, Йовков изгражда с истинско вдъхновение образите на своите земляци, на бедните селски труженици с болезнената им привързаност към земята и труда, с цялостното им светоусещане, с неповторимата им индивидуалност. Колкото Райчев рови душите, за да извади наяве първичното, животинското — толкова Йовков прониква в красотата на човешкия дух и в трагизма на изтерзаната селска душа вижда извора на моралното й величие. Целият живот на неговите селяни е само мъка и страдание, но страдание, което извисява сърцата, облагородява характерите, прави ги способни за най-саможертвени и хуманни постъпки. Колкото Райчев се увлича в детайлно възпроизвеждане на кошмарни военни сцени, толкова Йовков ги избягва, по-точно старае се да не ги вижда, защото се отвращава дори от самото физическо страдание. Той е сляп за човешката мерзост, за низостите и подлостите. За него войната не е развихряне на най-долните страсти, а още велико изпитание за човешките духовни сили или, както вярно отбелязва Розалия Ликова: „Сред най-суровата и нечовешка обстановка (войната) Йовков разкрива най-човечното в човека."[42] Тънко развитото му естетическо чувство, съвършеният му усет за човешко достойнство и душевно благородство, богатият му вътрешен мир се оглеждат във всяка негова творба. Героите му не излизат от неговия одухотворен вътрешен свят. Г. Райчев е съвсем иначе устроен: той няма този уравновесен вътрешен мир на естет, който може да затвори очите си пред грозотата и отвратителната хищност на човешката природа. В него всичко кипи и се бунтува. С широко отворени очи за света той поглъща най-често грозните постъпки, зверските прояви, скотското поведение на повилнелия Каракачал, в който се развихрят най-животинските страсти. Затова войната изиграва такава съдбоносна и двояка роля в живота му: от една страна, той възмъжава и узрява като човек и като творец, от друга , съзнанието му, претоварено от кошмарни впечатления и безизходни ужаси, трудно може да се уталожи и уравновеси, да намери отново спокойствието си. Сега Райчев е вече напълно подготвен за творческо възприемане на любимите си автори — Достоевски и Пшибишевски, които дотогава само книжно и повърхностно е усвоил. Душата му е готова да погълне и нови идеи на нови авторитети, стига те да отговарят на лично преживените от него ужаси и сътресения. За това свидетелствуват следвоенните му разкази, написани под силното влияние на диаболичната литература.

---

[42] Р. Ликова, Белетристиката между двете войни.

Най-яркото доказателство за духовното и творческото узряване на Г. Райчев през време на войните е повестта „Мъничък свят“ — произведението, в което вече са осъществени по художествен начин намеренията и амбициите на цялото му ранно творчество. Всичко, което писателят създава дотогава, сякаш е само подготовка за „Мъничък свят“, една от най-хубавите му творби, най-автобиографичната, най-личната от всички. Тук художественото претворяване на моменти от войните е фон, върху който се проектират личните преживявания на главния герой. В повестта не се говори за бунтове, за отстъпления, за разрушена дисциплина, за безумните заповеди на българските военачалници, както в повечето белетристични произведения за войната. Войната тук се чувствува най-силно в душевните катаклизми и в пораженията, които нанася върху човешката психика. Това не е репортаж за живота на фронта, а вълнуваща изповед, на която вярваме. Ето какво разказва самият автор за нейния сюжет: „През войните известно време служих наедно с Йордан Мечкаров. Още от цивилство знаех, че по него е увлечено едно момиче — студентка. Но той беше доста хладен към него. А през войната ми призна, че ходил в отпуск, срещал пак момичето, което се било отвърнало вече от него;може би между тях имаше и друг мъж. Наблюдавах го и разбрах, че не може да забрави тази история и му беше много криво. . . Горичката и артилерийският взвод, което описвам, бяха под село Латрово, на четиридесет километра южно от Демир Хисар, в полето. Присъствувал съм и на канонадите. Всичко е описано външно доста точно. Случките и лицата са измислени. От тези мои впечатления е изградена повестта.“[43]

В „Мъничък свят“ се оглежда целият Райчев от най-напрегнатото време на своя живот. Богатите му, разнообразни впечатления и преживявания от войната, от канонадите, от калните окопи — тук са преплетени с най-интимните му мисли върху смисъла на човешкия живот. В атмосферата на войната прелива топлата струя на сърдечната изповед на влюбения герой и цялото произведение добива една привлекателна лирична обагреност. Описанието на малката горичка, над която фучат фугасите, реват гаубиците, извиват се огнени вихрушки и изкореняват вековните дъбове — сякаш седмици наред е играла безмилостната брадва на дърваря, е страховито с реалистичната си сила и в същото време носи полъха на сърдечната привързаност на героя към целия този веществен мир, полъха на топло, хуманно чувство, което одухотворява и най-зловещия пейзаж. Тук се чувствува влиянието на Йорд. Йовков, на неговата мечтателност и романтичност. Трогателно героят описва землянката, наречена каюта, прилепена до огромния вековен явор, с цялата природа наоколо, която преживява заедно с него късната му любов.

Райчев бяга съзнателно от самоцелното описателство и от подробното повествуване. Съсредоточава всичко върху психичното състояние; военната обстановка, природата и веществения мир са подчинени на него. Сърдечната струя, човешкото вълнение в описанията на общата атмосфера извират от душевните трепети на късно влюбения. Понякога личи, че самият автор е преживял подобни състояния — затова тъй пластично и задушевно ги възпроизвежда без нито капка сантименталност и превземка. Такъв е например онзи момент, когато героят наблюдава снежната буря над землянката и в душата му се събужда красивият спомен за детските години, за безгрижните

[43] Сим. Султанов цитира в предговора към Избрани съчинения, т. I, С., 1957, стр. 9 този пасаж от едно писмо на Г. Райчев до негов близък другар.

часове и тихите вечери край огнището, за рохкавия първи сняг; и разчувствуван, той сяда на връх Нова година да преписва писмата до своята любима. Наистина удивителен е похватът, чрез който Райчев е успял да пресее богатите си и разнообразни впечатления и наблюдения от войната, да извлече от тях най-яркото и емоционалното и да го поднесе особено умело в една толкова кратка психологическа повест. „Как се е явило останалото, дълго е за оглисване — разказва сам авторът. — Винаги съм мислил, че художественото творчество има нещо много подобно с пчелата и меда. Както пчелата обикаля хиляди цветове да събира прашеца им, от който произвежда една капка мед, така и писателят често минава през десетки случки от действителността, от целия свой живот — главно спомените, — докато сътвори един художествен момент."[44] Райчев открито заявява, че произведението му е изградено от лични преживявания, спомени, разкази на близки другари, поднесени като случки из живота на главния герой.

„Мъничък свят" е повест за Липованов, за неговата човешка съдба, за неговия духовен мир и затова носи подзаглавието: бележник на един разлюбен. Това подзаглавие постига и друга цел: заинтригува веднага читателите с явния намек, че става дума за нещастна любов. В същност Г. Райчев не разчита на интригата, в която няма нищо сензационно и пикантно, не използува случките и събитията, за да увлече и запали въображението, а се интересува единствено от човешките преживявания, от вътрешния свят на своя герой и не милее излишни сили по странични неща. Всичко е съсредоточено в душата на Липованов, всичко е обединено от неговия поглед, всичко е в неговата съдба. Затова творбата е монолитна и стройна. И понеже самите преживявания са дълбоко съдържателни — повестта е силно кондензирана и напрегната. Динамиката на повествованието иде от вътрешния нерв на психологическия анализ.

Липованов рови в душата си и изважда наяве най-съкровените си помисли и вълнения, търси обяснение на психическото си състояние, не се задоволява с обикновено възстановяване на миналото си, а го анализира и преоценява. И всичко това става в най-съдбоносните мигове на живота му: на бойното поле, където се чувствува като прашинка всред хаоса, откъснат, изоставен, забравен, от целия свят. Това състояние на безпомощност, на физическа и душевна слабост е пресъздадено забележително точно и вълнуващо. Така се е чувствувал самият писател по време на оглушителните канонади: страшно самотен, обречен на вечно изгнание. „Аз съм откъснат от целия свят, може би по-лошо и от затворник. . . Заобиколен по цели дни от тези добри, но прости хора, понякога ме обхваща мъчително желание да срещна образован човек, с когото да побеседваме, без вечния страх, че той няма да разбере думите ми." Тези признания на Липованов са свидетелство за мъчителната носталгия, която е изпитвал Райчев, за своята духовна среда, за сърдечните си литературни приятели, с които е завинаги духовно свързан. Колкото по-изоставен и самотен се чувствува героят, толкова повече в душата му зрее копнеж по любов и нежност. Тази естествена, напълно човешка нужда Райчев лично е изпитал и я е открил в повечето от онези простосърдечни, доверчиви и сърдечни хорица, с които се е сближил на фронта. С какво топло съчувствие и нескрита симпатия е описана закъснялата любов на военния ветеринарен лекар, който старателно

---

[44] Сим. Султанов. Предговор към Избрани съчинения на Г. Райчев, т. I, С., 1957, стр. 9.

търси в писмата на жена си поезия и романтични чувства. Възрастният, тих човечец е готов да заплаче от умиление, когато разказва за съпругата си, и то след осемгодишен скучен брачен живот. Авторът предава много човечно и затрогващо подобни състояние на влюбеност, породени от самотност и безизходица; вярно напипва във войнишкото сърце спотаения стремеж към близост, нуждата от разбиране и доверие. И трагедията на Липованов има същата основа, въпреки че е значително усложнена от интелигентската му психика и от общата душевна криза, която преживява в момента. В същност дълбоката причина за неговите сърдечни терзания е мъчителното усещане на самота. В това ни убеждава целият негов разказ, сиреч цялата повест. Логическият извод от собствените му мисли и психоанализи, от откровената му изповед е общоизвестната истина, че всяко човешко същество има нужда да бъде разбрано и обичано, че любовта е център на жизота, двигател на всяко битие. Но Г. Райчев не може да се отърси от книжните тези, с които е претоварено съзнанието му, и от време на време, като се сети за някои от тях, прекъсва увлекателния разказ, пресича потока на собствената си мисъл и се впуска в банални разсъждения: „Наистина, какво тегли тези хора нататък — не знам, но то не е само жажда по физическо овладяване, не е само изгладняване по плътта на жената. Тук има нещо по-силно и неотвратимо — тъгуване на двата пола един по други. Застрашени са племето и расата, в опасност е съществуването на вида и ето присягат през мрака неуловимите лапи на биологическия закон и влачат и тласкат един към други двата пола. . . А както винаги и тук природата си служи с коварство: омагьосва ги с измамата за смешното „сродство на душите“, за семейното щастие, за бъдещето.“ Подобни разсъдъчни отклонения Георги Райчев прави в почти всичките си творби. В „Мъничък свят“ те са за щастие малко и са пришити като чуждо тяло към повестта. Любимата теза на Пшибишевски за вечната трагедия на двата пола Райчев се опитва да докаже още в първото си белетристично произведение „Спътници“ и не се отказва от нея до края на живота си, но в „Мъничък свят“ тя виси във въздуха, далеч от конкретното повествование. Внезапно пламналата любов на Липованов към Елена се обяснява с нормалната човешка нужда от близост и подкрепа, а не с „биологичния закон“. Забравил теорията за антагонизма и притеглянето между двата пола, героят искрено изповядва: „Струва ми се, че едва сега постигнах дълбокия мистичен смисъл на връзката, която споява в едно двете човешки същества. Той не е в безумието на плътското сближение!... Зад мъчителната жажда по физическо обладаване стои страхът от самотата. Осамотеното човешко същество търси друго, с което да слее себе си, да му повери душата си с всичките ѝ светли и тъмни страсти, без страх, че зад всяка дума или ласка го дебнат хищните стъпки на враг.“

Силата на белетриста в тази творба е в пластичното изображение и конкретното описание на незначителните на глед факти, в ръзсъжденията и характеристиката на героя и особено в разкриването на неговите различни психически състояния. „В „Мъничък свят“ — пише Гео Милев[45] — въпреки желанието си авторът не ни дава мъчителната борба на половете, синтезирана като идея в образ и мисъл, тъй както би ни я дал един Стриндберг или Пшибишевски.“ Но горещият поклонник на „модерното“ изкуство упреква Райчев, че остава в „мъничкия свят“ на делничната действителност, смята, че това е неговото нещастие, пък и „нещастието на всеки български белетрист“, съветва го

[45] Гео Милев, Мъничък свят. Рецензия, Везни, год. II, 1920, кн. 4—5, стр. 193—195.

да се откаже от обективното записване на дребните факти и да се довери на кормилото на субективното в своя писателски натюрел. Гео Милев не е прав в оценката на „Мъничък свят“ и дава на автора на повестта вредни съвети, защото изхожда от своите предвзети тези за „чистото“ изкуство, като напразно търси у Райчев „класическата широта на размишленията“ и „пророческата дълбочина на Шекспир или Достоевски“. Наистина повестта „Мъничък свят“ не е нито философско съчинение, нито поразяващ синтез от психология и идеи, но това съвсем не значи, че авторът й е останал при незначителното, дребното, неинтересното, че мислите, които „благоволява да ни съобщи“, са дребни, мънички, само негови мисли. Напротив, когато се придържа до жизнената правда, до собствените си точни наблюдения, когато извлича преценки и сентенции от собствения си вече богат опит, Райчев е убедителен и мъдър, оригинален и прозорлив. Най-ценно в зрялото му творчество и особено в „Мъничък свят“ е неговото лично виждане, неговата умна, самобитна и неспокойна мисъл, личните му верни наблюдения над човешката психика. Психиката на Липовански отпреди войната е твърде примитивна и необременена от дълбоки и сериозни преживявания. Тъкмо затова той е прекалено уверен в себе си, повърхностен и безотговорен. Лесно постига всичко, което му е нужно в живота: любовни приключения и добра служба. Напълно го задоволява чиновническата работа в телеграфната станция, а леките любовни успехи хранят самолюбието му, вдъхват му още повече самоувереност. В общи линии пред нас е един често срещан в живота и литературата герой, който не ни изненадва и увлича с действията и постъпките си, нито пък ни поразява с необикновената си душевност. Откъде иде тогава напрежението на разказа и силната заинтересуваност на читателя към съдбата му? Изповедта на Липованов увлича и вълнува, защото е направена от един друг Липованов, коренно променен, преживял силни душевни разтърсвания, надраснал вече миналото си. Този Липованов е безпощадно искрен към себе си, критичен и съсредоточен, с поглед, отправен навътре към душата си. Затова страниците, които разкриват живота на героя в малкия провинциален град, са пронизани с едно леко горчиво чувство за безвъзвратно загубена младост. В тях всичко е видено със зорки очи, които проникват до същността на нещата, които разбират причините на всяко явление, на всяка постъпка. Това са очите на автора — те наблюдават отстрани Липованов и нито за миг не спират да го анализират и преценяват. „Да си призная — говори откровено героят с пълно съзнание за своето нравствено нищожество, — винаги съм бил чужд на каквито и да било увлечения, дори в най-ранно юношество. За мене животът всякога е бил твърде прост, до комизъм прост и плитък, всичко се свеждаше към няколко само неща — едно, две, три. Когато се случеше нещо в живота ми, имах само една грижа — първа и последна: да разбера в какво собствено се състои то. А веднъж установен новият факт, другото е вече лесно — все ще се намери някой благополучен изход: няма положение без изход. За другите хора нещата имат дълбочина и ширина и не знам още какви измерения и качества, за мене те имаха само повърхност: това е съществено — другото е губи време.“ Така може да говори за себе си човек, който не само е разбрал, но и дълбоко изстрадал грешките от миналото си. И наистина Липованов горчиво заплаща своето лекомислие: загубва завинаги единствената жена, която истински го е обичала. С известно ожесточение той рови в живота си преди шест години, когато, завършил гимназия, става телеграфист, и с подкупваща откровеност се характеризира: „Едно нещо знам положително: нямах врагове. И това велико щастие

дължах не на добротата си; о, може би тъкмо напротив — всички се бояха по мъничко от мене и всеки гледаше да не изгуби благоволението ми!“ Той не може да си прости безсърдечното отношение, което е имал към хората, дори към най-близките си: „Наистина малко хора могат да се похвалят, че са гостували поне един ден в сърцето ми: дори мама и бедният ми вуйчо, който трепереше над мене. Най-щедрото чувство, с което съм дарявал тия двама човека, беше снизходителната благодарност.“

Липованов се самонаблюдава от разстояние, стъпил на съвсем друго стъпало в развитието си, затова не се описва спокойно, равнодушно и снизходително, а може тъй проницателно и критично да се анализира и да търси обяснение на постъпките си. Той си спомня как на времето са го разваляли жените — тези безсилни създания, чиито раболепни, молеши погледи го преследват и му внушават, че има основание да изисква от всички подчинение и обожание. Разбира, че престъпното лекомислие, с което се е отнасял към близките си, се дължи на дръзкото му съзнание, че стои много по-високо от другите хора, на нахалното му самочувствие. Мъчи се и него да си обясни: „Отде идеше това! Вродено ли беше то у мене или пък се дължеше на книгите, на онова пъстро общество от автори, с които се смятах равен и в право да беседвам? Не знам. Но в мене рано се сложи убеждението, че мога да бъда всичко, каквото пожелая, стига да го пожелая.“ Подобна младежка самоувереност, подобна дързост откриваме в ранните стихове на Райчев, писани по време на чиновничествуването му в провинцията. Тези автобиографични моменти в съдбата на Липованов засилват искреността на изповедта му. И Райчев е гледал на службата си из провинциалните канцеларии като на нещо случайно и временно, и той е презирал пошлата среда на посредствените писарушки, над които е усещал превъзходството си с гордото съзнание на творец. Сънната атмосфера на канцелариите в провинцията го е отегчавала и задушавала с еднообразието си и в повестта той я възпроизвежда като близък спомен. Задушливият въздух на провинциалното градче обвива героя и го потапя в апатично бездействие. „Когато си спомня, сякаш виждам пред себе си апарата и слушам странния металически език на релето, което полека и равномерно, буква по буква, като заекващ човек, реди думите, сречи цели мисли, цели фрази.“

Общуването на Райчев с големите автори, с които се смятал едва ли не равен, водело до опасно надценяване на собствените сили. Поразително сходни черти откриваме между ранния Липованов и ранния Райчев от времето преди войните. Липованов напомня много от характера на оня горд „интелигент“ от „Царица Нераза“ и „Ессе Ното“, който се смяташе център на вселената поради „духовната“ си изключителност. Вътрешният мир на Липованов и поетическият свят на Г. Райчев в ранното му творчество са в същност този „мъничък свят“, съставящ трагедията на всеки творец, който не може да създаде колоритна, оригинална личност и голямо изкуство, не може да увлече и покори поради липса на замах и значителност в преживяванията, поради липса на истинска житейска мъдрост. В този „мъничък свят“ е потопен Липованов преди прераждането си, в него живее дълги години и писателят, без да си дава сметка за това. Равносметката иде след сътресението, което войната нанася над психиката му, след като огненият циклон помита и превръща на прах досегашния му мир. Г. Райчев не влага този смисъл в заглавието на повестта си, но това тълкуване се налага от само себе си.

В същност авторът нарича „мъничък“ света на дребните хора, захвърлени като прашинки по фронтовете — всеки с мислите си, всеки с мъката си. След войната, когато издава повестта си, той отново е понесен от буйния поток на столичния интелектуален живот и този минал свят му се струва незначителен, дребен, мъничък. В него хората живеят с нормалните си чувства и страсти, без патологични, сърцераздирателни преживявания, без да робуват на животинските си нагони. Няма и помен от стремежа на следвоенното му творчество да срази безпощадно всяка духовност у човека. Без да търси преднамерено дивото, стихийното в своя герой, Райчев разкрива преди всичко духовната му същност и духовната страна на любовта му.

Отначало Липованов подхожда към жените като към недоразвити психически същества и с най-шаблонни похвати ги увлича и завладява; но постепенно започва да изпитва мъчителна досада и копнеж — на пътя му да се изпречи жена, която най-сетне да го увлече и покори. Красивата съблазнителна Милкова, с която влиза в любовни връзки, му остава докрай чужда и непонятна. Нейната необикновена женственост и чувственост са предадени чрез възприятията на Липованов с много осезателна живописност. Всяка нейна дума, жест, движение са наситени с очарователно сладострастие, което омайва. Страстта на Липованов към тази „великолепна“ жена е като огнена, упоителна вълна, която го залива и отминава, без да остави никакви следи в сърцето му. Плътските чувства между Липованов и Милкова са предадени с реалистична сила и сдържано проникновение, без никакви еротични, пикантни подробности. В това отношение писателят показва рядко чувство за мярка и умение да запази дистанция между себе си и героите си — да ги контролира спокойно и да ги преценява отстрани. Така плътските отношения между мъжа и жената се превръщат в съставна част на психологическата им характеристика.

В разгара на страстната любов на Липованов към Милкова се явява Елена— чиста, открита, доверчива и предана: „Аз сравнявах несъзнателно Милкова с чистия трепет на това момиче, което дишаше чрез мене, и се виждах победен — изповядва Липованов. — Дори в моментите на най-интимни ласки Милкова оставаше за мене чужда жена, както и аз за нея — чужд мъж.“ Той съзнава, че ако умре, Милкова ще побърза да го замени с друг, а Елена ще върви до майка му зад колесницата и сърцето ѝ ще се къса от мъка. Всеотдайната обич на това безхитростно, мило момиче е описана с много нежност, красота и романтика. И докато Милкова със своя първичен темперамент е епизодично лице в повестта, поетичната любов на Елена живее в спомените на Липованов през цялото време и одухотворява целия му разказ. Всички случки, които възстановява паметта на героя, са свързани с Елена. Прекалената ѝ искреност и всеотдайност са причина за нещастието ѝ: тя слага пред Липованов всичките съкровища на своята млада душа и той бързо ѝ се насища. Във всичко тя е тъй пряма и открита, че не остава нито едно засенчено ъгълче в душата ѝ, което би подразнило неговото мъжко любопитство. Той се ядосва, че не може да я ревнува, че толкова основно я познава, до омръзване, до скука. Започва да цени нейните необикновени, силни чувства едва след като я е отблъснал и завинаги загубил, когато е самотен и душевно преобразен. Тогава на фронта пристигат нейните последни три писма, които тъй далбоко го разстройват. В тези странни писма напълно се разкрива деликатната ѝ емоционална същност. Тя говори за сегашния си мъж като за някогашния си любим Симо, сякаш се мъчи да си внуши, че съпругът е същият човек, но станал по-кротък, по-добър, любещ и предан. Писмата ѝ съвсем не са книжни и маниерни, както

смятат някои критици, а са чистосърдечни и поетични, понеже отразяват една чиста, мечтателна душа. „Елена пише по начин, който избива на маниерност, неподходяща за мъчителното състояние, в което се намира“,[46] — отбелязва един от рецензентите на „Мъничък свят“, неразбрал в какво се състои духовният чар на това невинно момиче, чар, който пронизва цялата повест и създава атмосфера на красиво бленуване. Затова „Мъничък свят“ е много по-близо с поетическата си същност до „Песен на гората“ и „Еленово царство“, отколкото до „Грях“, „Мерзавец“, разказите от 1923 г. . . В извисеното, чисто от еротика и сантиментализъм отношение на автора към любовното чувство, което е представено като най-облагородяващо човешкия дух, прозира чувствителната му романтична душа. У него живеят съвместно двата полюса в човешката природа: дивата, необуздана страст с нежната, богата емоционалност; селската стихия с интелектуалната култура и ефирност на чувствата. За него опитът от живота в столицата, всред духовния елит е не по-малко важен за обогатяване и култивиране на чувствата, отколкото фронтовите впечатления.

В „Мъничък свят“ душевните вълнения не са приглушени и подтиснати от трезвия мисловен анализ, а съществуват успоредно с него. Разсъдъчният апарат не намалява силата на емоционалните преживявания. Най-ценно в „Мъничък свят“ е това сполучливо съчетание между мисловен анализ и емоционална изповед. Липованов мисли за Елена, за нейната минала любов, мъчи се да даде точно определение на новото си състояние на самотност, разкаяние и влюбеност, но в същото време дълбоко преживява отново спомените си и тъжното си настояще. И колкото по-дълбоки и разтърсващи са чувствата му, толкова по-съсредоточена, по-кондензирана и напрегната става мисълта му. Затова страниците, в които Липованов обяснява душевния си прелом по време на самата война, са изпълнени с най-силно напрежение на мисълта и драматизъм на чувствата. Поведението на простите самоотвержени войници, особено на незабравимия бай Цанко, който доброволно отстъпва домашния си отпуск и се пъха в самия огън на сраженията, извиква в душата му чувство на дълбоко уважение и преклонение, на истинска човешка привързаност.

Но пробудената хуманност на Липованов е подложена на зверски издевателства по време на войната. Шрапнелите разкъсват на парчета кротките добродушни негови войници, откъснатата глава на бай Цанко се въргаля кървава и страшна и го гледа с отворени, мъртви очи, по ръцете му се стича кървава каша от раздробена човешка плът. Умилението, пробудено от сърдечните отношениея между хората, от благоговението, с което се грижат за оръдията като за таинствени митически същества, от безграничното доверие, което изпитват един към друг, от самопожертвователността им, е изтласкано от ужаса и вцепенението. Чуждото страдание преобразява довчерашния безсърдечен младеж, душата му става отзивчива и деликатна, реагира като опъната струна на всички нови и минали събития. На всичко отгоре Липованов е контузен от граната в главата, загубил е за известно време паметта си и преживява мъчително периода на оздравяването в болницата. „Значи, след мене лежеше цял един месец, от който нищо, нищо не помня! Един мъртъв месец, който лежеше като черно петно върху живота ми и никога нямаше да узная какво е било с мене през тези дни!. . .“

---

[46] П. Симов, Мъничък свят. Рецензия, Съвременна мисъл, год. V, 1919, кн. 5

Липованов се измъчва и от съзнанието, че всички го гледат като психически болен. Когато си спомня деня на злополуката, той усеща, че го побиват ледени тръпки, уморената му мисъл изтръпва от проблясналия мълниеносен спомен и започва да се гърчи в непоносими терзания. Потресеното му съзнание възстановява кървавата сцена на последния бой и кошмарните часове, прекарани в болницата. На седмия ден след изписването си героят описва в своя войнишки дневник майската природа наоколо. Оздравяващото му съзнание приема странно външния свят, наслаждава се на благоухаещия въздух, пълен с лъчи и нега, по ставите му се разлива сладка умора. В главата му бродят уморени, разкъсани мисли, които постепенно се подреждат и завъртат около последните тежки преживявания. Липованов отново изживява интензивно последните шест години от своя живот с върховно напрежение на мозъка си, който трескаво работи. „Припомвах и преживявах всички минали дни в нашия мъничък свят." Той мисли много, мисли до уморяване, живее със спомените и настоящето едновременно и в нищо не намира опора и успокоение. И последната му илюзия, че в света на своите войници на фронта ще намери утеха, рухва. „Нито те, нито аз съм вече прежният. В нашия мъничък свят е станало нещо, непоправимо лошо, между нас лежи някаква зловеща тайна — каква е тя? Струва ми се, че я знаят и дърветата, и птиците, и цветята."Неговите психични реакции са напълно правдоподобни след преживяното мозъчно сътресение, след ужасяващата смърт на Цанко, след близкото съприкосновение с войната. В разкриване комплицираните страдания на болния човешки дух Георги Райчев е в стихията си. За пръв път в „Мъничък свят" той проявява това рядко качество на своя талант. Мъката, която гнети Липованов, се долавя като нещо осезаемо, като остра болка на душата. Подобно усещане на човешкото страдание изпитваме и когато четем за онзи нещастен герой на Йовков от разказа „Бели рози", който чувствува по време на войната как мъката го притиска и ще го смаже, ако не скочи и не хукне да се разхожда, да се разхожда часове наред. Липованов е в същото безизходно състояние на смазваща мъка, обръчът около него все повече се стяга, нервите му са изопнати до крайност, става болезнено мнителен, раздразнителен, избухлив. Плахо и неспокойно, сърцето му е все в очакване на нещо страшно. Той получава отвращение от месо, изпитва ужас от кръв и като се вгледа в ръцете си, се вцепенява от въображаемия тежък дъх на човешка плът; усеща се като удавник, който няма възможност да изплува. „Аз влязох в моя мъничък гроб и хвърлих се уморен върху леглото си. Душеше ме мъка. Жестокото чудовище на отчаянието беше сложило тежко коляно върху гърдите ми и костеливите му пръсти се впиваха в гърлото ми. Моята изстрадала мисъл се блъскаше като затворена в клетка птица, ломеше уморените си крила и не намираше изход."

У Липованов се засилват типичните реакции на нервно-болен, обхванат от силна душевна депресия, описана детайлно и правдоподобно сякаш от лекар специалист, който изтънко познава състоянието на пациента си. Този специален интерес на Райчев към психически разстроените хора, това вярно ухо за неравния сърдечен пулс, които се проявяват и в по-късните му произведения, са пробудени от патологичната военна психика и засилено от творчеството на Достоевски. Под влияние на великия руски писател Райчев дълбае в човешката психика, като предпочита болната и патологичната, и се мъчи да стигне до самото ѝ дъно. Влиянието на Достоевски се чувствува и в най-хубавите му творби. За него Достоевски е най-големият, най-постоянният

авторитет. „Феодор Михайлович Достоевски — пише Николай Лилиев[47] — беше неговата слабост или може би неговата сила. Него той обичаше, него четеше. . . Струва ми се, нему той остана верен до последните дни на живота си, макар да измени на мнозина други. . .“

Райчев смята Достоевски за най-големия световен писател. Той е покорен от психологическата правда и дълбочина на творчеството му, зашеметен е от буйните интензивни чувства и страсти, от съсредоточеността на мисълта, от глъбината, с която се стига до най-скритите извори на психическия живот, от безпощадния в своята вярност и ужасяващия в своята правдивост реализъм. В „Мъничък свят“ влиянието на Достоевски се долавя не само в психологическия реализъм, в лутането из лабиринтите на разстроеното човешко съзнание, но и в идеята, че страданието преражда хората, като разтърсва и облагородява душите им. Страданието е превърнало предишния лекомислен и безсърдечен Липованов в социално отзивчив и същевременно душевно съсипан самотник. В процеса на прераждането — пак както става у Достоевски — любовта е важен, неизменен фактор. Липованов съзнава, че само любовта на Елена е съществена в неговия разбит живот, че само тя може да го разбере и да му помогне, тъй като влюбената жена вижда не само с ума си, но и със сърцето си.

Освен самонаблюденията и самоанализите Райчев използува тук и друг обикнат похват на своя учител: съновиденията, халюцинациите, бълнуванията. Бълнуванията на Липованов допълнят представата за психическото му състояние на нервно-болен и безнадеждно влюбен. Елена се явява в сънищата му, притиска се нежно до него, но дълбоко в подсъзнанието си той долавя, че това не може да бъде реално и се оставя да го обземат кошмарите на преживените ужаси: чува глухи камбанни удари и вижда собственото си погребение и погребението на бай Цанко. Виденията му са комбинация от всички преживени страдания; в тях се сливат спомени от фронта и от най-интимния му свят. Особено тягостно чувство будят виденията на роднините на бай Цанко, които присъствуват на погребението: жената и по-голямото момиченце на убития сочат ковчега и търсят баща си. „— Не, това не е Цанко — ами къде му са ръцете, де му са краката?. . . Наш Цанко отиде тази утрин за камъни. . . Аз го видях!“ Воплите на хората се смесват със злокобното биене на камбаните и тропота на погребалната колесница, които отекват в душата на Липованов и го извеждат от вцепенението му. Той разбира, че е бълнувал и без да усети, е скъсал връвта на звънеца, с който вика ординареца си, скъсал е връзката между света и себе си. Този край на повестта е символ за настъпилото сериозно смущение в психиката на героя и е много показателен за по-нататъшното развитие на Райчевото творчество. Той навлиза вече в сферите на патологичните човешки преживявания, на разбитата следвоенна психика от „Безумие“, „Страх“, „Съновидения“, „Незнайния“ . . .

Краят на „Мъничък свят“ не слага обаче отпечатък върху цялото изложение — тягостното чувство на подтиснатост и безизходност не се разпростира над цялата повест, в която чистата любов на Елена и задушевният глас на Липовановата изповед създават доминиращата лирична струя. Тази струя е отразена във въздушно лекия и чист език на произведението. Райчев разказва непретенциозно, много увлекателно и забавно, с развълнувана, лирично обагрена реч, без да прахосва красиви, празни фрази, както в ранното си творче-

[47] Н. Лилиев, Г. Райчев, Изкуство, год. III, 1947, кн. 2, стр. 129.

ство. Като се изключат онези пасажи, в които резоньорствува върху банални общочовешки проблеми, той не е излишно бъбрив, умее да се сдържа и да се крие зад героя си. Тъй като в повестта чувствата преобладават над идеите, езикът е най-често поетичен, изпъстрен с прилагателни и сравнения, тонът е леко приповдигнат, задушевен. Композицията е извънредно стройна и подходяща за целенасоченото повествование, в което няма нищо излишно, нищо отклоняващо се от основната сюжетна линия. Повестта започва с един сън: Липованов сънува гроздобер в родния си град и Елена, която се появява на широката межда на лозето със стройната си снага, с малката си кръгла шапка и с чадър, от който се стичат капки дъжд. Това начало направо въвежда в света на спомените и подсеща, че момичето ще играе важна роля в живота на героя. Когато ординарецът Колю го събужда, Липованов си дава сметка за новото си състояние на мъки по нещо загубено. От този момент нататък започват да се редуват спомените с реалните случки, животът от преди войната с фронтовата действителност. Така например след първото мечтателно писмо на Елена иде описанието на първото сражение, а след второто й писмо — кървавата сцена на злополуката. Смяната на контрастиращи случки и настроения създава още по-пълна представа за душевните противоречия на Липованов. Преминаването от реалност към спомен и обратно става съвсем неусетно и плавно, споено със здрави асоциативни връзки. Изповедта на героя се излива в най-подходящата за случая форма — дневника, — много разпространена след войната. Но и тук Райчев е оригинален: той излиза от рамките на дневника и създава сполучлива смесица между спомен, размишления и очерк, в която преобладават възпоменанията, стоплени от умиление и известна романтика: безвъзвратно отлетялото минало буди в човешката душа нещо като носталгия. Лиричните чувства пронизват жестоката реалност, нахлуват в неспокойната военна атмосфера и придават на творбата характер на субективна, лична изповед, която обаче се издига до редица обективни истини за човека изобщо. В „Мъничък свят“ субективният елемент, творческата фантазия не са заглушени от фактите, а самите факти са одухотворени и превърнати в художествена правда. Райчев съзнателно не рисува като пластик-изобразител, бяга от подробното повествование и описателството. Героят се запомня главно с душевното си състояние, с преживяванията си, с моралните си терзания, а не с действията си и още по-малко с външността си. И все пак и Елена, и Липованов имат лица, имат характер — може би много повече от останалите герои на Георги Райчев. Най-ценното качество на неговия талант — здравата интуиция — го е ръководело в изграждането на образите и при композирането на творбата. От всички произведения на Райчев „Мъничък свят“ е най-близо до живота и най-далеч от чуждите образци — и тъкмо затова е един връх в творческото му развитие, до който може да стигне само истински талантлив, ярък писател-хуманист.

Ваня Бояджиева

ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА

За особеностите на поетичния гений на един народ може понякога да се съди и от появата на един ярък женски талант. Изглежда, винаги е необходима някаква специално подходяща атмосфера, за да разцъфне истински капризното цвете на женската поезия. Със своята изострена чувствителност и силно развита интуиция една голяма поетеса всякога става изразител на най-хуманистичните тенденции на своето време, крие неизчерпаема привързаност към родното огнище, преизпълнена е с нежност, страстност и някакво особено величие, които ѝ създават неповторимо благородство, красота и привлекателност. Народ, който не е родил и отгледал своя истинска самобитна поетеса, изглежда по-самотен, по-мрачен и суров, колкото и да блести с поетични светила от силния пол. Това показва, че някакви студени и дълголетни сили и причини са спирали и смразявали всяка нежна сълза и лирична женска усмивка, нещо все е пречело, заглушавало и спирало да се отронят най-нежните и топли звуци от недрата на народното сърце. В това отношение ние сме богати и щастливи, защото нашата древна и същевременно млада нация има своя „българска“ Сафо.

Вече повече от четиридесет години откак се е появила първата стихосбирка на Елисавета Багряна „Вечната и святата“. Това е един недооценен от критиката ни бисер, пълен с неподозирани тайни, с виртуозни, чисто български напеви, с първична жизненост, с вечен стремеж към любов и волност. Багряна е наш жив класик. Тя би била гордост за всяка европейска лирика, но, както се изразява един съвременен словашки критик „. . .поезията на малките народи прониква извън границите на своята родина твърде трудно. . .“ Поезията на Багряна винаги е била тясно свързана с народния живот и националната ни съдба. В нейната виталност и устрем, в нейното „сърце човешко“, в жаждата ѝ за „искроструйно, светло вино“, с неспирния ѝ копнеж по далечни, невидени брегове се долавя неподправен, чисто български темперамент. Нейната сила и чар се крият в това, че наред с дълбокото женско откровение, което за първи път така властно се врязва в нашата поезия, тя открива пред цял свят много от тайните на българския дух изобщо. След Ботев, Яворов, Пенчо Славейков, Дебелянов и Лилиев Багряна има своя дума, своя собствена песен в българската поезия. И тази нейна песен е колкото трогателно-женствена, толкова проникната с поетична сила и реалистичност. Ако отнемем песните на Багряна от нашата поезия, тя би избледняла. Лириката на Багряна е един нужен и важен етап. Без нея картината на родната ни поезия не би била пълна, вярна и така оригинална, защото ще липсва едно от най-редките ѝ и ароматни цветя.

Когато се говори за мястото и значението на Багряна в нашата поезия, поради редица, в повечето случаи външни аналогии не би могло да не се сравни Багряна с Ана Ахматова. Този паралел е полезен, за да се видят по-скоро различията между двете поетеси. В същност това са големи, но не сродни таланти. Сближва ги също еднаквата им роля и мястото, което заемат в родните си поезии. В своята дълбока и свята привързаност към съдбата и живота на народа Багряна и Ахматова са еднакво предани и верни.

В руската поезия обаче има още една забележителна женска фигура, у която няма класическа строгост, която, без да е така царствено горда и непристъпна като Ахматова, е по своему очарователна. Това е Марина Цветаева. Багряна не крие своята симпатия към трагичната участ и голямото поетично дело на Цветаева, която още през 1927 г. прави изключително сполучлив превод на стихотворението „Потомка". Наистина някакъв общ дух на женска волност и дързост ги свързват. Тук няма покритие в съдбата, в общата роля и значение на поезиите им в националните славянски литератури, както е случаят Ахматова—Багряна. Тук връзката не е в нещо „общо" и „цялостно", а в съвсем други, сякаш странични и частични неща. Но това са някакви невидими нишки между двете, някакъв особен ток. Тези неща не се съзират на пръв поглед. Къде е Цветаева и с нейната трагична емигрантска участ, къде е авторката на „Вечната и святата". Всяка пише под напора на своите увлечения, всяка върви по свой собствен път. Сякаш нищо не ги свързва. Те не се познават дори и имат една единствена среща в Париж, когато и двете остават запленени една от друга.

Волност, движение, полет, стихийност и страстност — това са вече онези „неща", които ги сближават, правят ги сестри, карат ги да се вглеждат една в друга, и то без сами да подозират и да осъзнават това. Не е ли и Цветаева „скитницата непокорната" и в живота, и в литературата. Тя вечно търси и почти не приютява глава. Не възпява ли Багряна съдбата на всички волни жени, които пътуват, странствуват по небето и земята, изгарят от любов и мъка, страдат със страданията на своя народ и умират „ненаситени, ненаживяни". Това се две сестри-бродници. Едната копнее за своя Пушкин, но се самоосъжда да живее далеч от земята му. Тя го носи в сърцето си непрестанно и го възпява страстно. Другата — „родната сестра на вятъра" — не се сдържа за дълго на едно място, жадна е да види целия свят, за да може още по-добре да усети истинската сладост на домашната погача. Тези две поетеси са еднакво заразени от неспокойството и волността на времето. За тях земните огради нямат значение. Този своеобразен женски бунт е свойствен и на двете и на тях никога не омръзва да го изявяват и манифестират. Всяка по различен, свой, напълно индивидуален начин. Но и в основата си това е рушене на всякакви огради, достигане на всички „забранени" висоти, откриване на целия свят от чисто „женски" ъгъл, разбулване тайните на любовта по пътища, непознати на мъжа, достигане до психологични поетични открития, невидени и неусетени досега, защото колкото и да е всеобхватна мъжката психологическа лирична проникновеност, тя остава сляпа за някои детайли, нюанси и състояния, до които може да се докосне само женската сетивност. Но за да бъдеш женски Колумб в поезията на своето време, е нужно много смелост, дързост , талант, упоритост и всеотдайност, каквито и Багряна, и Цветаева притежават достатъчно. И двете са достойни дъщери на своя народ и на своята бурна, изпълнена

с войни и революции епоха. Тяхната гражданска страстност не ги напуска и в най-интимните им изповеди. Навсякъде диша женското им неспокойствие, дълбокото им участие към всяка народна болка. В душата им винаги има мост към живия живот, към света на хората. У Багряна този „мост“ е по-стабилен и устойчив, тя някак по-вярно и леко намира правилния път напред. Нейната руска сестра има повече лутания и съмнения, у нея има и повече показност, шум и увлечения. Но тези увлечения са по руски „мили“, те са неизбежни за нея. Багряна по-лесно напипва златната жила в поезията, защото и самата ѝ съдба е по-благосклонна към нея. Тя, колкото и да възпява скитничеството, написва своите най-хубави стихове, опряла глава о майчиния скут. А авторката на „Моят Пушкин“ дълго време е действителна изгнаница и това не може да не постави трагична сянка върху живота и поезията ѝ.

Когато се вглеждаме в творчеството на две различни поетеси, все пак най-интересна си остава сферата на любовта. Там всяка е единствена и неповторима, там „общият дух“ приема контрастни форми. И за двете любовта е най-страшната и желана съдба. Любовта е свързана, неделима с красотата в живота, с най-светлите мечти, с най-чистите и свети преживявания. Любовта е винаги някакво спасение, нещо, без което не може да се съществува на света. В това вечно „търсене“ на любовта Цветаева и Багряна разкриват еднакво дълбоката си и силна женствена природа, еднаквата си „безпомощност“ да живеят без любов. Една Ахматова например винаги се стреми да опази нещо от своето духовно „аз“, никога страстта не е спасение за нея и не я заслепява докрай. И затова не се чувствува винаги напълно щастлива като жена в любовта. А Багряна и Цветаева се оставят напълно и смело в стихията на любовта. Без да мислят и да се колебаят, се хвърлят в нейния огън и се оставят „волно“ за изгорят докрай. Само тогава са истински по женски щастливи. Но иначе в резултата на преживяването при любовта у Багряна и Цветаева има съществена разлика. Това преживяване у двете е почти контрастно. Под истинска любов Цветаева разбира разлъка, страдание, самота. За нея любовта е идентична с раздялата, със самотността и гордото страдание. Истинската любов е винаги несподелената за Цветаева. Тя обича този, който не я обича, или ще я обикне по-късно, когато не ще може да сподели любовта му. И така ще си остане винаги сама. Такава е нейната женска участ, от която тя не се оплаква, а, напротив — благодарна ѝ е.

За Багряна любовта е споделена. Това е любов-близост, любов-връзка, любов-унес. Любовта за нашата поетеса е винаги истинско спасение от отчуждението. Багряна е другарка на живота. Тя бяга инстинктивно от смъртта. Нейната южна кръв е буйна и неспокойна. След всяко любовно корабокрушение тя бързо опъва платната на спасителната си ладия. Уверено е устремена напред. Няма колебание, няма страх, няма мъка, разкаяние. Тя търси нова любов, друга близост, ново спасение. И го намира, тъй както Цветаева намира нова мъка, нова самота и раздяла. Винаги в острите контрасти и крайности има нещо много сходно, някакви особени допирни точки. На Багряна е позната и най-силната любовна мъка, но тя я пръсва бързо, изстрадва цялото си женско нещастие, за да подири ново щастие, не се наслаждава на самотата си. Часовете на самотност тя ги знае, но не те я занимават, от тях се пази. Тя жадува за любовта-унес, когато, без да мисли, е подала двете ръце на любимия:

А сърцето мое доверчиво
пее — птичка в цъфнала градина,

пее — и нарича те: любими.
И покорна, шепна аз щастлива,
както на Исуса — Магдалина:
— Ето моите ръце — води ме!

„Любов“

Най-голяма наслада изпитва Багряна, когато усеща сърцето си, преизпълнено с гореща любов. Тогава тя не страда, а ликува, любовта за нея е най-светият празник:

Пълно с любов е сърцето ми слабо, човешко,
пълно със земна любов, и с възторг, и с умора, —
както лозница отрупана с гроздове тежки,
както с причастие чаша наляна до горе.

„Утринна“

Студът на самотността и отчуждението Багряна умее да премахва като никой друг, опиянявайки се от любовта, която ѝ създава непрестанна връзка с живия живот, с хората и света. А Цветаева е „умница“ по своему. Тя знае безспорно, че съществува любов-връзка, любов-унес, но любов-раздяла пò ѝ харесва и допада, тя е „капризна“ и капризничейки непрекъснато, намира спасение в любовта-самота. Пак любов, пак манифестиране на женска волност, пак „спасение“, само че съвсем, съвсем различни. Сякаш всяка поетеса си избира една от двете крайни, обратни стран на любовта. Цветаева в моменти на най-голямо откровение заявява:

Мне нравится, что вы больны не мной,
Мне нравится, что я больна не вами,
Что никогда тяжелый шар земной
Не уплывет над нашими ногами.
. . . . . .
Спасибо вам и сердцам и рукой
За то, что вы меня — не зная сами! —
Так любите: за мой ночной покой,
За редкость встреч закатными часами,
За наши не-гулянья под луной,
За солнце, не у нас над головами, —
За то, что вы болны — увы! — не мной,
За то, что я больна — увы! — не вами!

„. . . Мне нравится, что вы больной не мной. . .“

Много коства на Цветаева този неин „женски каприз“, тази необичайна волност. Тя сякаш е омагьосана в кръга на своята любовна самота. И винаги като Пушкиновата Татяна е силно влюбена, но съдбата ѝ и белязана с черен кръст, защото никога любовта ѝ не ще бъде споделена и никога не ще може да бъде някому любима. Тя съзнава това и е по женски горда и вярна на себе си и съдбата. Във всичко това има нещо прекалено и болезнено, което отвежда на най-далечния, „отвъден“ край на любовта. Такова „безумие“ е страшно, говори за неподозираните бездни на любовното чувство у една жена с буен темперамент и неограничена волност. Цветаева съзнателно „пътува“ в любовта, тя не може да бъде друга, да чака със затаен дъх любовния празник и унес и да се потапя в него до самозабрава. Тя е набрала сетен кураж и е направила своето съдбоносно любовно признание. Но след него следва страданието и

раздялата. И в тях тя намира своето истинско спасение. Цветаева горещо възпява раздялата:

Цыганская страсть разлуки!
Чуть встретишь — уж рвешься прочь.
Я лоб уронила в руки
И думаю, глядя в ночь:

Никто, в наших письмах роясь,
Не понял до глубины,
Как мы вероломны, то есть —
Как сами себе верны.

„Цыганьская страсть разлуки!“

Такава е тази поетеса — по женски странна, непонятна. И затова женското сърце за мъжа е вечна загадка.

Багряна е също по женски горда при раздялата. При последно сбогом тя никога не ще заплаче, не ще покаже пред любимия колко страда и как безпомощна е да надвие това страдание, след което ще последва пустота. Но в тази пустота тя няма да бъде така самотна, защото ще носи у себе си спомена на предишната любовна близост. У нея няма съзнание за трагична обреченост, не я тегли самотата и мъката. Своята женска волност тя демонстрира подругояче от Цветаева. Раздялата в любовта не е главното, не е най-важното, тя е само неизбежна. . . В любовта Багряна е много по-земна, с повече женска топлота. Цветаева познава любовния „студ“, който е напълно чужд на нашата поетеса. Но и у двете има женско величие, колкото и полярно да е то. Цветаева е получила своя първи „любовен урок“ от Пушкин, затова е по-книжна, поотвлечена и понякога кокетно-маниерна. Багряна е наследила многовековната женска издръжливост на българката в любовта. Тя е много естествена, житейски мъдра, у нея никога няма поза. Не търси мъката и самотата, защото годините на робството са наслоили достатъчно мъка във всяко българско женско сърце. На нея ѝ е нужна любов, в любовния празник е нейното спасение, за да може после, след финала на празника чрез красивия спомен, по някак детски, трогателно прост, но пак чисто женски начин отново да се „спаси“:

Аз ще живея с тези мънички минути,
тъй дълго чакани, и минали тъй скоро.
Над тях ще тръпнат често мислите залутани,
Но нивга някому за тях не ще говоря.

„Ultimum vale“

Ако Цветаева „изпада в крайност“, като харесва най-много неосъществената и несбъдната любов, минутите на раздяла, на самота и на голямото духовно прозрение от тази самота, на гордото уединение, то Багряна прославя другата „крайност“ в любовта — блажените минути на любовния унес, колкото и кратки да са те, колкото и трудно постижими да са и независимо от горките разочарования и страдания, последвали след това. От поезията на Цветаева у нас остава образът на една несдържана, волна, с много порив и бунт в душата жена, която е същевременно много горда в своята самотност и за която нещастието в любовта е родна сестра. Там е нейната сила и красота. А Багряна лети с вихрен устрем на вакханка, за да търси празници. Тя е една отприщена стихия, която никой не може да спре, отключен ручей, чиято ли-

куваща песен не стихва. Любовта се превръща в свещено тайнство, в „ден божи“ и в „ден първи“, тя го търси, намира и прославя, защото то за нея е най-рядкото и най-божественото женско щастие:

— Дочаках те и аз, дочаках най-подире,
ден с обич оплоден и благодарно тих.
През огън и вода преминах да те диря,
безспирно се стремях, воювах, — победих.
Бъди добре дошъл. — И отдих, и умора,
и радост, и печал, и ти, възлюблен плен, —
нали сте всички вий изпратени от горе, —
бъди благословен — ден божи — първи ден

„Ден Божи“

Багряна е „щастливка“, защото умее да се наслаждава на взаимното любовно опиянение въпреки неговата преходност. Тя познава и много се радва на магическото си въздействие върху любимия, защото и за двамата тези мигове са най-сладостни и същевременно са неизбежна съдба:

През улиците здрачни, през къщите, стените,
през плачещия ромон на есенния ден,
през този град, погребан в желязо и гранити, —
усещам, че ме чакаш — ликуващ и смутен.

„Съдба“

От поезията на Багряна прозира образът на българката — горда и красива. Тя има сили да понесе скритом всяка болка и страдание и с бистър поглед да погледне напред.

С голяма обич и разбиране се отнася Багряна към своята руска посестрима по скитничество и бродничество — Марина Цветаева, — трагично прекършена тъй рано в нейния не лек женски път, изпълнен с пориви и благородство. В съкровищницата на световната лирика и Багряна, и Цветаева внасят достойно своя „женски“ дял — всяка според склонностите на своя личен темперамент, съдба и дарование, в зависимост от националните и историческите особености. Сближава ги силно подчертаната „полярност“, тази „крайност“ при отношението им към любовта. И у двете няма сълзи, няма въздишки, няма ревност — неща, толкова често срещани и повтаряни в любовната лирика. Те са подчертано смели, самоуверени, с вродено самочувствие и гордост. Техните достойнство и гордост ги спасяват от сантименталност, от пристъпите на лесно отчаяние, съжаление и кършене на ръце, неща, също доста разпространени сред поетесите. И двете обичат да са „начисто“ в любовта и никога не се заблуждават, няма за тях смътни и неясни състояния. Цветаева търси любовта-раздяла, за да остане отново насаме със себе си, чрез любовта да открива пак себе си. И в това се корени нейният нескончаем трагизъм и самота. В тази самотност се мярка нещо не само чисто „женско“, едно психологическо състояние при любовта, което вече не би могло да се причисли към психиката на нежния пол, ако не беше тази показност, тази „нарочност“, това лудо търсене на самота и раздяла. А манифестирането на самотността е повече феминистична черта. Тя сякаш иска да каже: „Вижте колко съм различна от всички други!“ Или: — „Аз съм самата Татяна от „Евгени Онегин“ на Пушкин. Такава съм, защото такава е била майка ми и такава ще бъде дъщеря ми.“ — И логиката, и декларацията са чисто женски. Но ако не бяха такива, нямаше да бъдат ин-

тесни, щяха да принадлежат на самия Пушкин или пък на Блок и тогава всичко би било коренно различно.

Багряна е неуморна в своите земни търсения на любовта. Тя се чувствува истинска жена, когато нейното „аз“ е погълнато от любовта-унес, когато незрими нишки я вплитат и теглят нейната воля, ръце, нозе, очи, т. е. когато за сметка на любовта дори се стопява и изчезва нещо от нейното „аз“. Тя дарява мисъл, воля и сърце на любимия и тогава е доволна, тогава се изявява най-добре нейната женска същност. Багряна не чувствува любовта като окови, а като най-висша, женска свобода. Защото тя предварително знае, че истинската любовна магия настъпва само тогава, когато унесът е взаимен. И когато загубва нещо от себе си и се „обезличава“, тогава е най-щастлива, защото знае, че и нейният партньор също ще излезе от любовния унес „променен“, „взел и дал“. Непременно и двамата ще бъдат обогатени с нещо ново, станало вече само „тяхно“ духовно богатство. Ако Цветаева е горда със самата себе си в любовта, Багряна е горда с богатствата, които носи любовта. И двете предварително са уверени в крайния резултат, затова са толкова дръзко самоуверени, изпълнени с женска гордост и самочувствие.

•

Да се чувствува българка, носителка на прародителска кръв, жена-майка и жена, частица от огромната ни планета, забързана с устрема на бъдещите дни — такава е Багряна още от „Вечната и святата“, и тези черти се запазват в лириката ѝ във всичките ѝ по-късни сполучливи творби. От България и от българската земя и съдба тя не се откъсва дори когато е в Бразилия. За нея мисли и в приказния край Бретан.

„Старонародни образи“ са извезани като старинна българска шевица, изпълнени са с багрите на нашето небе и земя, с песните на Пирин. Мощният талант на поетесата удържа на голямата опасност от плагиатство пред народната песен. Стихотворения като „Синеоката“, „Кукувица“ и особено „Уроки“ доказват до каква своеобразна стилизация, чистота на поетичния изказ, пропит с музиката на народния стихотворен фолклор достига поетичната ѝ лира.

Цикълът „Гергьовден“ от „Вечната и святата“ поетесата преименува после в „Старонародни образи“. Това е нещо толкова старинно, българско и родно, колкото са земята и езикът ни. Тук се чувствува езическото народно светоусещане, предадени са красотата на нашата природа, преживяванията на девойката, жената, майката с класическа простота — така, като ги знаем, откакто свят светува. Багряна сякаш изтрива праха от старите образи и те блясват с неподозирана яркост, оригиналност и чистота.

Този цикъл е истински костелив орех за преводачите на стиховете ѝ на чужд език. „Синеоката“ на френски език е просто неузнаваема, почти непреводима. Свободният съвременен френски стих не се и докосва до истинската образност и ритмика на това стихотворение. Атмосферата е изчезнала напълно, остава само описанието на девойката и на нейното състояние. А от голото описание до музиката на стиха, картинността и настроението има голямо разстояние. В „Синеоката“ поетесата е хванала един драматичен поетичен хайневски мотив за любовта и го разработва със стилизирани средства от народната песен:

Беше му лицето восък-бледно.
Ни ми проговори, ни погледна.
И разбрах тогава аз, горкана:
той обича синеоката,
дето снощи другиму пристана.

Просто, поетически силно, драматично. Стихът е сочен, с богат вътрешен ритъм, със завладяваща ритмика, със силни думи, изковани от народа през вековете. Такива стихотворения трябва да бъдат превеждани, след като са почувствувани от сродни по дух и талант поети. Строфи като: „Ех ти орис, мен орисана, майко моя, жалбо моя люта.“ — не търпят и нарушения на ритъма и стихосложението, защото се изгубва звучността на нашата българска песен, красотата на земята и народа ни. Същото се отнася и до „Пиринска песен“, „Даровете“, „Кукувица“.

Близостта с народната поезия се чувствува в този цикъл навсякъде повече в общия дух и мелодиката. Никъде няма пряко заимствуване на образи и сюжети. Обикновено поантата на стихотворенията е специфично Багрянинна. Финалът на тези песни е много силен, приковаващ, в него често присъствуват тъгата и елегичността, съпътствуващи многовековно народната съдба:

Сватба чутна ще направя,
цяло село да ме види. . .
А пък мама ще дарява:
тънки ризи на роднини,
пъстри кърпи — на гробари. . .

„Даровете“

„Кукувица“ е много интересно по замисъл стихотворение. Върху материал от народната песен Багряна разкрива верууото си за жената и твореца. Стихотворението има програмен характер. Само по вид и образност е сякаш антипод на „Даровете“, а по вътрешния си трагизъм е сходно с него. Малко е декларативно, но е изпълнено със своя атмосфера. Багряна винаги успешно се измъква от прякото влияние на народните песни и достига до сочна оригинална образност и свои силни поетични обобщения:

Мен ме е родила сякаш веда
и ме е прокобила несрета. —

Личи трагичното самочувствие на лиричната героиня, което е скрито на пръв поглед:

Моите очи се не наглеждат,
моите уши се не наслушват.
Не допридам свилената прежда,
недогаснал огъня потушвам. . .
И така живота ще премина
ненаситена, ненаживяна. —
А кога умра, сама, в чужбина,
кукувица-бродница ще стана.

В стихотворението „Кукувица“ се оглежда участта не само на жената-скитница, но и участта на поета, на певеца въобще, който винаги пее за другите и умира самотен.

Особено силно, драматично и оригинално е стихотворението „Уроки", което в първата стихосбирка на Багряна е в цикъла „Вечната и святата", а в преиздадените стихове е включено в „Старонародни образи". Неговото място наистина може да бъде и в единия, и в другия цикъл — това няма значение. Тук тя, сливайки се с народната героиня, става естествена поетична изразителка на вечното страдание на жената в любовта. Какво е любовта без мъка? — От любовта до смъртта има само една крачка. Тази вековна свята истина за любовта, на която са посветили своите най-хубави песни велики световни поети, Багряна разработва върху мотива от българската народна поезия за уроките. Още в началото тя създава атмосфера на тайнственост — „дайте седем въглена в мангала, ненапалвани три вощеници", — драматизмът постепенно се усилва, звуковата оркестрация е могъща, образността — неповторима, а трагично звучащият край е изцяло подготвен и същевременно странен, сякаш неочакван:

„Както огън у водата гасне,
уроките в тебе да угаснат!
Както нямат пламък тези свещи —
с лошите очи да нямаш срещи.
Както този хляб е неначенат —
тъй да си от болест излечена" . . .
. . . . . .
А пък аз си мисля огорчена: —
По-добре съвсем да не оздравя,
ако вече няма да го срещам,
ако любовта му ме остави,
ако погледите му горещи
потъмнеят някога за мене —
като тези въглени гасени. . .

Мотива за драматичния възел любов—смърт, навеян от народната песен, Багряна подхваща и разработва по свой начин в циклите „Гергьовден", „Вечната и святата" и „Бретан". Като жена и българка тя е страстно предана на любимия — до смърт. Гори и изгаря в любовта. Тук волността и покорството се преплитат вече естествено със святостта, без да й противоречат. Само Багряна може да бъде палаво-игрива прелъстителка и същевременно дълбоко предана жена:

Вземи ме — с мойта обич всеотдайна
и с моя дар — безценен и безимен. —
И даже ако смърт е в тази тайна,
тогава пак, вземи ме — умъртви ме.

„Невяста"

Тя знае — без любовта ще бъде мъртва и само любовта й дава крила за живот и песен. Тази любов е вече свята, завещавана от баба на правнучка. Учудваме се и все пак вярваме напълно в искреността на лиричната героиня, която се заклева, тъй както се кълнат жените от народа, защото е обикнала истински, до смърт:

Да ослепеят очите ми — и двете,
да ме сполети от бога проклятие,

ако забравя някога това лято,
Атлантика, и на Лайта брегoвете.

„Бретан“

И малко сме смутени ние, днешните жени, ако не можем вече да изречем такива „вечни“ слова:

И ако радостта ми в този миг натегне на везните,
и бог поиска да скъси нишката на дните ми, —
като за висша милост — ще простра към него ръка.

„Среща“

•

Багряна е дълбоко национална поетеса. Същевременно тя е много чувствителна към всички промени, които разтърсват света, умее да улавя гласовете на времето и да ги пречупва по свойствен само на нея начин през своята лична съдба. Постепенно и неусетно иде омъдряването, стихването на стихиите, неизбежното вглеждане в себе си, преценката на миналото. Някои искат днешната Багряна да бъде същата, както е била във „Вечната и святата“. Но Багряна би изгубила себе си, би изневерила на своята същност, ако не бъде „нова“, „друга“, „съвременна“. Много е трудно, разбира се, да опазиш най-важното от себе си през дългия низ на годините и същевременно да бъдеш в крак с младостта и бъдещето. Но Багряна си е избрала най-трудния път. Невинаги нейните по-късни успехи са пълни, защото първият ѝ връх е много висок и ненадминат, но напоследък у нея се забелязва истинско възраждане. И в „Звезда на моряка“, и особено в „Сърце човешко“ най-хубави си остават интимно-изповедните ѝ куплети, където тя дръзко разкрива същността на една Пенелопа на XX в.

Багряна има смелост да руши класическата форма на своя стих. Тя е бунтарка навсякъде и всякога. Отначало може да ни се стори, че греши, защото куплетите от „Вечната и святата“ са толкова прекрасни, че трудно можем да се примирим с това манифестиране на свобода в областта на стихотворната форма. Най-слаби са безспорно циклите „Пет звезди“ и „Съветски хора“, написани по време на култа към личността. Но след това картината бързо и осезателно се променя. Появява се първото чудо — „Боянският цикъл“, после „Бразилският“, за да последва онази поредица от стихове и цикли в сп. Септември, които по сила, красота, музика, настроение и национален колорит са много багрянински, те са вече нещо „ново“ и същевременно стоят твърде близко до „Вечната и святата“. Багряна още не е отбрала най-хубавите от тях в една отделна стихосбирка. Тя не бърза да го стори, но е сторила нещо друго, по-важно — възвърнала ни е вярата в своята поетична мощ. Доказва, че наистина е „вечна и свята“. Възраждайки собствената си поезия, Багряна влага своите усилия за издигане на сегашната българска лирика на едно ново съвременно равнище. Тя продължава да бъде ковач на българския стих. Нейният поетичен глас е чист, топъл и свеж. Поетичната кръв е по-спокойна, защото го няма лудото пиянство на любовта, но душата — там винаги има бури, има радости и скърби, има мъдрост и живот. Багряна остава вярна на себе си и на живота, който до последния миг не ще ѝ даде покой. Лудият бяг на живота никога не ѝ е давал мира, тя го е възпявала, защото дори и след смъртта ѝ той не ще забави своя темп. Багряна

винаги е схващала живота като неспирен бързей, в който плува, без да се удави. Тя и бързеят са неразделни, затова той, който е вечен, ще ни напомня за нея и тогава, когато вече няма да я има:

Ала в незнайна утрин,
в далечни или близки дни,
будилникът ми ще звъни, звъни,
но няма да запали неговия звън
зеницте ми загасени,
за да погледнат вън. —

А там ще има пак
разцъфнал клон, златисти листи, сняг...
И зад стената всеки миг
ще екват бързи стъпки и немирен
детски вик.
И на живота бързеят
ще си тече неспирен...

„Будилникът", Септември, 1967, бр. 7

Когато Багряна усеща истинската тръпка на живота, тогава у нея се ражда радостта и песента. Тази нейна виталност не е изчезнала и досега, само че е оплодена от мъдростта на годините. Авторката на „Амазонка", на „Стихии" и „Потомка" не е загубила своя непосредствен контакт с природата и със света на хората. Всички промени в тях намират винаги бърз отзвук в чувствителното й сърце, от пролетния вятър то е готово отново да пламне с пламъка на спомените и настоящето:

...А ти ще дойдеш ли отново
от синия простор,
мой ветре развигор,
от мене да издухаш упоритите ми
спомени и мисли? —
Че те са като дъбовите листи:
есенни и зимни бури-хали
устояват,
но пролетният вятър
ги отвява.

„Дъбови листи", пак там.

„Късната" Багряна понякога може да „съперничи" на „ранната" — с настроение багрянинско и картинност винаги нова, изненадваща и истински, чисто български думи. Но има и нещо „ново" — това е присъствието на повече духовност, на по-голяма вглъбеност, осмисляне на жизнеността. Всичко това, разбира се, е много трудно и невинаги поетесата успява да го постигне с еднаква лекота и грация. Но отново е намерен най-верният път към оригинална поетична изява. Разчупеният стих е наситен със своя вътрешна богата мелодика, ниже се леко, плавно, няма го задъханият учестен ритъм, но така сега е по-естествено, пластиката и многобагреността са отново налице и те предават картини и настроения, които завладяват. Винаги само това, което е лично дълбоко преживяно, е мъдро и красиво. На мястото на стихиите идва хармонията. Тя е нужна и неизбежна за всеки голям творец.

Естественото присъствие вече и на малко човешка тъга облагородява лириката на Багряна. Чувството за мярка е главно качество на големия талант. Годините от своя страна също налагат своя мярка. Багряна не може и не трябва да бъде „същата", но в най-хубавото от късната си лирика тя си остава „вечна и свята". Промените в архитектониката на стиха понякога са опасни, но резултатите показват, че са неизбежни. Вечната ѝ жажда за неспирно движение напред не е могла да не засегне и формата на стиха. Тя всичко трябва да види, да изпита всички земни радости и скърби, във всяко отношение е неспирна пътешественица. За Бразилия Багряна не може да пише така, както е писала за Италия. И тя написва „Бразилски цикъл", в който няма нито един сонет. В този цикъл се сблъскваме с известна повествователност и публицистичност, защото той се появява в онзи „преходен" момент, когато все още „късната" Багряна не е напълно кристализирала. Тук има повече искреност, жизненост, непосредственост на впечатленията, но по-малко дълбочина и чиста поезия. Една хубава изненада е стихотворението „Очите на Бразилия", където музиката на багрянинския стих ни кара да обикнем тази южна страна с пламтяши дървета.

Сега долавям
образа ти,
милия
и тайната в очите ти,
Бразилия.

„Тайната" на Багряна е била винаги в поантата на стихотворенията. В последните един-два куплета тя обикновено съумява да предаде основното настроение най-силно, да вдъхне живот и да ни зарази с чувството и мисълта си, да ни изненада с голямо поетично прозрение. Забелязва се как все повече се грижи тя за изяществото на стихотворната форма, небрежността най-малко ѝ подхожда. Стихотворенията „Извор изцелител", „Единственият", „Крепости", „Контрапункт" и „Сънища от разни времена" са едно хубаво ядро за нова стихосбирка, достойна за авторката на „Вечната и святата". Намерени са най-вярна интонация, най-точният щрих, най-сполучливите думи. Четиридесет години след като е написала стихотворението „Любов", където развълнувано пита „кой си ти на моя път застанал", Багряна има сили, има смелост, има поетично дръзновение отново да поставя аналогично най-съкровения, най-важния за самата нея въпрос. Винаги е много трудно за една жена да отговори на такъв въпрос. Но във въпроса на Багряна сега се съдържа и загатнат отговор — жената има нужда от свой спътник в живота. И този „единствен" рано или късно трябва да придобие и духовен облик. С него тя ще разговаря в дългите нощи и пак няма да бъде сама. Багряна майсторски е предала вълнението, което я мъчи от този „вечен" въпрос: „кой си ти?", или „ти ли си?". На нея ѝ е необходим така много „единственият", но часовете на взаимност са най-кратките, те изтичат с бързина, непонятна на човека, и само понякога, по-късно се завръщат като спомени. Тогава тяхното време е непреброено, тогава вълнението може да бъде и поголямо въпреки трезвата равносметка. В такива минути Багряна не е сама, защото „единственият" е някъде край нея, тя се вълнува, става неспокойна, „питаща":

Ти ли беше в миналото?
Ти ли си сега?
Ти ли с мен ще бъдеш утре?
. . . . . .
Този образ, който виждам
под затворените си клепачи,
този силует с различна сянка,
който неотменно с мен върви,
този глас, от който се събуждам
и запявам сутрин,
името, с което те наричам —
твои ли са? Твои ли са?
. . . . . .
Ти ли си, или това е
образът и името
на мойта болка
по единствения,
вечен,
неотлъчен спътник —
както месецът е на земята.

Ти ли си?

„Единственият", Септември, 1966, 6.

„Единственият" е доказателство за висотата на поетичния градус на Багрянината поезия в настоящия момент. Този градус не се снижава, а се покачва и в това няма нищо странно. Така е с големите поети — у тях има винаги нещо, което поддържа основния им тонус на висота. У Багряна това е темата за „единствения", за любовта. Тогава може да се провери най-добре поетичната ѝ температура. Стихът ѝ се избистря, идват най-точни думи, най-вярна интонация, прозвучава багрянинска мелодия. Интимното, изповедно начало се налага още от първата ѝ стихосбирка. И днес, каквито и промени и превъплъщения да е претърпяло, по дух то е същото — неспокойно, завладяващо, увличащо. Картинната яснота, конкретността и непосредствеността създават „зримост" на преживяването, след което идва дълбокото вътрешно разтърсване, важният въпрос и още по-важният отговор:

Дойдох и аз
с надежда суеверна
да диря лек
за тайната си болка.
От всички извори направо
пих,
измивах си челото
и очите,
топих се цяла
в чудотворните води —
но не намерих,
не намерих изцеление:
не се отмиват
от очите ми — очите ти,

от устните ми — устните ти,
от дланите ми — дланите ти,
от сърцето ми — сърцето ти.

От тази болка
извор изцелител
няма.

„Извор изцелител“ (по старинен хисарски мотив), Септември, 1966, 6

У късната Багряна се засилва лаконизмът, няма шеметна бързина, побавно се отронват думите, мисълта балансира чувството. Идва цикълът „Контрапункти“ — един щастлив връх в най-съвременната ни поезия, който принадлежи на Багряна. Тук тя смело прави равносметка на миналото и съвсем точна и трезва поетична оценка на настоящето. Попълва се картината на нейните преживявания. Поетесата упорито пак търси връзка с хората, с любимия. Тежи ѝ отчуждението, тя не го крие. Прави много интересно признание, в което може би всяка жена трябва да се вслуша особено внимателно, защото там се крие голяма мъдрост. Лиричната ѝ героиня заявява, че е привикнала да носи мъката сама. Колко много женска гордост се крие в това признание. Възниква веднага въпросът: нима иска да бъде постоянно сама? — Не, това не може да бъде трайно Багрянино състояние. Тогава? Тогава идва новото откритие: споделената радост е по-важна от споделената мъка! Да, това е вече в стила на Багряна! Тя не може да се радва някъде тайничко, „сама“. Няма по-хубаво нещо от споделената радост, колкото и рядка да е тя. А мъката и болката са чести, те минават и заминават. Тях трябва да се научим да посрещаме сами. Не е ли това едно опровержение на народната мъдрост: „споделена мъка не е мъка“. Може да е опровержение, но е хубаво. Защото Багрянината женска мъдрост е сякаш двойна мъдрост — несподелената радост не е радост.

Привикнах да понасям мъката сама.
Но тежко ми е
да понасям красотата
и радостта без тебе. —
В такива мигове бъди при мене —
за да прелея радостта от моето —
на твоето сърце,
и красотата,
като кладенци изпълнила
зениците ми —
да видя отразена в твоите,
и песента от моята уста извхръкнала —
на твоята да кацне.

„Контрапункт“, Септември, 1965, 4

С изострената си чувствителност Багряна усеща колко по-трудна става днес духовната близост между хората. Все по-рядко се споделя изобщо. Някакъв страх сковава устните. Хладната сянка на отчуждението докосва все по-често човешките сърца, те изстиват. В тази пустиня на отчуждението радостта е рядък гост. Изчезва всяка човешка топлота зад крепостите, които сам човек си е издигнал „от минали, неанулирани години“. В стихотворе-

нието „Крепости“ Багряна е предала състоянието на съвременното човешко отчуждение с оригинална образност, лаконизъм и сила на внушението. Тя прави тънка и безпощадна психологическа диагноза на нещо, което е познато, но малцина са тези, които имат смелост да го назоват и признаят.

Не смеем да се срещаме.
Не смеем да се гледаме.
Не смеем да си проговорим.
. . . . . .
А в тайните води на мисълта
ръцете ни,
като на тънещи,
се дирят
и отмаляват,
с крайчеца на пръстите
да се докоснат.

Но устните мълчат.
Мълчат — да не излъжат.

И всеки в крепостта си
се затваря.

„Крепости“, Септември, 1965, 4

Багряна първа в нашата съвременна поезия прави толкова дълбоко откровено признание. Жената винаги по-спонтанно реагира срещу всяко нехуманно явление. Нейният инстинкт за живот е по-силен, тя се бунтува и е непримирима към всичко, което е насочено към унищожаване на човека. След опасността от атомна война, алиенацията е друга страшна алтернатива пред човечеството; тя заплашва да го разруши отвътре. Само когато успеем да прозрем и почувствуваме предварително грозните поражения на отчуждението, ще можем навреме да се отдръпнем и спасим. Цялата жизнена и изпълнена с човешка топлота поезия на Багряна руши крепостните стени на човешката самотност.

•

Голямата съвременна японска поетеса Сумако Фукао е родена в същата година, в която е родена авторката на „Вечната и святата“. Фукао и Багряна са различни, тъй както са различни Япония и България. Фукао е въздушно нежна, сравняват я с фарфорово изделие. Багрянината поезия можем да наречем животворна вода. Приличат си главно по това, че са оставили най-талантливото и най-голямото женско поетично наследство в литературата на своите народи. Свързва ги още нещо, много важно — дълбокият им и многолетен страстен копнеж към човешка справедливост, красота и нежност. Тези връзки и „прилики“ спадат към най-общите, универсални и затова по-малко интересни белези за сравнение. Един паралел между двете поетеси би бил твърде изкуствен. Още повече, че изящната поезия на Сумако Фукао е достъпна до нас само чрез прекрасния руски превод на поета Е. Винокуров. И все пак, когато се докосваме до одухотворените куплети, ни се струва, че едва ли от друг японски поет бихме получили такава зрима, тол-

кова ясна, конкретна и същевременно много цялостна представа за „милата Япония“. В нежните лирични късове на Фукао сякаш е цялата Япония — със земята, небето, звездите, и с онова крехко момиче, дъщеря на родината, което умее да държи в своите длани деня и нощта. Интересно е, че също такава една трогателна „цялостност“ при описанието и чувстването на родината можем да видим и у нашата Багряна. Тя не се разделя с образа на своята страна, където и да е, този образ е „цял“ в сърцето ѝ. Към родината ще бъдат отправени последните ѝ думи.

Сходството между двете връстнички, без то да е пълно, в много отношения е аналогично на сходството между Багряна и Ахматова и затова заслужава да се отбележи. Багряна и Фукао са изключително дълбоко национални поетеси, те си приличат по неотменната и неугасваща от годините женска привързаност към родната земя. Не бихме могли да не се изпълним с обич и умиление към Япония, когато прочетем трогателно подкупващото лирично възклицание на Сумако Фукао:

Милая, родная, Япония,
ты похожа очертаниями
на облако,
на то, что медлено
проплывает над тобой.
. . . . . .
Твое страдание принадлежит мне
и вселенной.
Я люблю тебя,
и положив руку на твои раны,
я горько кличу тебя,
милая, родная Япония.

„Милая Япония“

Нашата голяма поетеса никога не може да остане напълно „сама“, защото родната страна винаги има най-трайното място в душата ѝ. Отчуждението не би могло да я вкопче в лапите си, защото след любовта другото спасение за Багряна е България. За нея тя намира чисти, красиви и свети думи. България остава за Багряна най-трайната и най-силна страст. От нея е получила всички свои богатства. Тя е щастлива до последния си час да чувствува връзката си с нея, да ѝ бъде „длъжница“. Багряна иска и може да ѝ се отплати само така, както е способен истинският поет — като я възпее в своите песни. И можем да видим как от цялата поезия на Багряна наднича образът на родината. България тя най-много обича, гордее се с нея, радва ѝ се и я слави:

Аз мога само с моето сърце
до смърт да те обичам
и с моя глас
да пея с птиците ти в утринта,
да разговарям с тебе
неизменно
и на света
за тебе да говоря, моя
земя запролетена.

„Земя запролетена“, Септември, 1966, 6

Атанас Дишев

ЕПОПЕЯ ЗА БОРБИТЕ НА ПАРТИЯТА

(„ОБИКНОВЕНИ ХОРА“ НА ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ)

Винаги, когато мисля за големите творци на нашето съвремие, пред мен се изправя фигурата на Георги Караславов. С него би се гордяла всяка литература, но за нас той е особено роден и близък. Продължил делото на Вазов, Елин Пелин и Йовков, писателят-комунист изобрази живота на народа от позициите на комунистическата партийност чрез метода на социалистическия реализъм и това му позволи да проникне по-дълбоко в социалните противоречия на времето, да отрази с изключителна художествена сила борбите на трудещите се, ръководени от партията, против буржоазния обществен строй.

Георги Караславов никога не измисля своите герои, нито събитията и условията, при които се разкриват техните характери. Творческото въображение му е нужно, за да покаже правдата на живота, то е средство за постигане истината в нейната дълбочина и всеизмеримост. Спомням си едно пътуване, което напълно ме увери в това. . .

В ранното есенно утро бяхме само двамата, а ни предстояха стотици километри път. Когато навлязохме в тракийското поле и почувствувахме атмосферата, в която е израсъл писателят, спомените нахлуха сами. Талантливият писател разказваше — не за своето творчество, а за прототиповете на героите си. Оказа се, че това са все хора, които е познавал, с които е живял на село, срещал се е много пъти. Посочи къде е била Ляговата кръчма, запозна ме със сина на един от главните си герои, показа мястото, където е убит Мангафата. . . Говореше конкретно, точно, служеше си с многобройни факти. Бях слисан от неговата изумителна памет.

Когато пристигнахме в далечния южен град, без да отдъхнем, тръгнахме към бившия затвор, където бе настанено някакво военно поделение. Караславов огледа внимателно килиите, останалите помещения, помоли един войник да измери с крачки двора. В бележника си нарисува железните решетки на прозорците.

— Не мога да пиша за това, което не съм видял — каза той. — Има автори, които го правят, но аз не мога така.

Оказа се, че някои герои от следващата книга на „Обикновени хора“ са лежали в Хасковския затвор. Чел бил много описания, слушал разкази на комунисти, които са преминали през него, но решил да го види сам. . .

Разказах това, защото ми се струва, че едва тогава разбрах тайната на оная голяма жизнена правда, която блика от творчеството на писателя. Ста-

рателно и търпеливо, с прецизността на изследовател той проучва огромния материал, свързан със събитията на епохата, която изобразява, със съдбата на героите, чиито характери разкрива, със социалната и битовата обстановка, в която се развива действието в неговите произведения. Той винаги изхожда от конкретни и непосредствени впечатления. Неговите наблюдения над живота са твърде богати и разнообразни. Това му позволява да изгради пълноценни и ярки художествени образи, да води своя разказ със сигурна и точна ръка. По повод на някои читателски писма относно първите две книги на „Обикновени хора" Караславов пише: „Аз работя много бавно, но непрекъснато. Събирам грижливо материали и проверявам документално всички факти. Разпитал съм около петстотин души във връзка със събитията, които описвам. Прочел съм много книги и съм преровил много статистически годишници" (сп. Септември, 1957, кн. 1, стр. 117). Оттук несъмнено идва оная голяма достоверност на повествованието, която, оплодена от неговия крупен белетристичен талант, придобива забележителна сила на художествено въздействие. Караславов не създава леко и занимателно четиво — той пише художествена биография на епохата.

Големият писател се оформи идейно и творчески в края на 20-те и началото на 30-те години, които се характеризират с нов подем на революционните сили в България. Тогава той се утвърди като крупен представител на българската социалистическо-реалистична проза, чието творческо дело е неразривно свързано с борбите на комунистическата партия. Израснал в трудовото село, Караславов обиква завинаги родените от черноземa на Тракия селяни, посвещава им най-хубавото от своето творчество. Бележитият разказвач умее да проникне в сърцевината на изобразяваната действителност, да покаже нейните класови противоречия, да нарисува борбата на трудещите се за коренно изменение на живота.

Той е един от най-плодовитите писатели в българската литература. Трудно е да се изброят всички негови произведения, а още повече — безкрайната галерия от образи, създадени с любов и вдъхновено белетристично майсторство. Най-крупното дело на неговия творчески живот е несъмнено многотомният роман „Обикновени хора". Това е широко разгърнато платно за живота и борбите на народа, каквото досега не е създавано в нашата литература. И можеше да бъде сътворено само от писател, дълбоко свързан от най-ранни години с комунистическото движение, писател, който има зад себе си богат жизнен и творчески опит.

В едно интервю, говорейки за замисъла на „Обикновени хора", Караславов казва: „Романът, който ще обема шест части, обхваща три десетилетия от новата история на българския народ — от навечерието на Първата световна война до победата над фашизма и буржоазията, т. е. от 1914 до 1944 г. Основният ми замисъл е да разкрия как под влиянието на Великата октомврийска социалистическа революция и под ръководството на БКП българският народ се кали в жестоките класови битки, израсна до степен да завземе властта и започна успешното изграждане на социализма и комунизма в своята страна." Тези думи очертават големия замисъл на една епопея, двете трети от която са вече литературен факт. Караславов го осъществява спокойно и мъдро, богатството и зрелостта на неговия талант разкриват все по-пълно своята сила.

Първите наброски върху някои от събитията и героите, които в последствие влизат в „Обикновени хора", писателят прави още в 1922 г. Това е по-

вестта за Атанас Пинтов — един от главните герои на неговата сегашна епопея. „Разбира се, идеята да напише „Обикновени хора“ — споделя Георги Караславов — дойде много по-късно — около 1938 г. Но се запретнах да работя по-системно едва през лятото на 1942 г., след като завърших и издадох романа „Снаха“. И така около три десетилетия напрегнат творчески труд ражда една творба, която разгръща нова страница от историята на съвременната българска литература.

Георги Караславов нарича „Обикновени хора“ политико-исторически роман, но и отбелязва, че това не е „суха хроника“, а художествена летопис на един героичен и труден период от живота и борбите на народа и партията; той търси „характерното, типичното“ в изобразяването на действителността. Събитията се развиват в тяхната последователност, но се осмислят и разкриват чрез личната съдба на обикновени трудови хора. Това определя и композицията на произведението както по линията на сюжета, така и по отношение на характерите. Главен герой на целия роман е Станка Тошаврова — Воденичарова, а паралелно с нея във всяка част има и други главни герои. В първата — това е Борис Тъкачев, във втората — Атанас Пинтов, в третата — Спас Илков, в четвъртата — Вакрил Воденичаров и Костадин Пиронев. Те се включват в развитието на действието така естествено и закономерно, както естествено се явяват и израстват в обществения живот и в политическите борби. „Всички мои герои — пише Караславов — имат прототипове. Някои от тях съм „моделирал“, за да получат онния черти, които съм смятал за най-типични и верни, други съм вземал комай „от натура“, какъвто е случаят със Спас Илков и Атанас Пинтов.“. Дори, както отбелязва в споменатия отговор до читателите си, Караславов е чел на Атанас Пинтов много от онова, което е писал за него. Що се касае до Спас Илков, той посочва, че „буквално“ е преписал всичко от дневника и записната му книжка, които са му били предадени от неговата дъщеря. (Първообраз на Спас Илков е бил Спилко Тенев Спилков, известен партиен деятел в Първомайска околия, починал през 1921 г.)

В първата част на романа „Обикновени хора“ (1951) Г. Караславов е нарисувал широка картина на селската действителност, на бита и трудовото ежедневие, на класовите и политическите борби в навечерието и началото на Първата световна война. Показва убедително нарастващото политическо влияние на тесните социалисти в с. Проходец, рисува редица образи на тесняци, разговорите и споровете в Ляговата кръчма и железарската работилница на Тодор Тюлев за политиката на Фердинанд и буржоазното правителство, за войната и тактиката на различните партии, разкрива настроението на трудовите селски маси. В това отношение характерен като широка политическа проява е селският събор на света Петка.

Г. Караславов не е описал непосредствено Първата световна война. Но нейната атмосфера осезателно се чувствува във все по-честите известия за убитите на фронта, в писъците на близките им, които раздират нощта, в разговорите със завърналите се отпускари фронтовици, в реквизициите, недоимъка и глада. Всичко това създава тягостно напрежение и говори за безсмислената авантюра, в която бе въвлечен българският народ. Големият разказвач правдиво разказва за назряващото недоволство сред селяните от продажната политика на буржоазията, тяхното мъчително политическо осъзнаване под въздействието на тесните социалисти. Характеристиката на обществено-политическата обстановка в края на първата книга е твърде показателна.

Последните слова на писателя звучат с особена сила, те предвещават тежки и напрегнати дни, големи и съдбовни събития: „Дълбока и тежка мъка се набираше в народната душа. Кървавата война душеше всички прости работни хора. По фронтовете, из селата и градовете се носеше глух и страшен ропот.

Все по-често и по-често се питаха: ще има ли край на глада и немотията, ще се свършат ли непоносимите страдания, ще пресекнат ли вестите за убити, ранени, пленени, осакатени? Кой ще посочи правия път на спасението?

И очите на милиони хора вече се насочваха на север, към Русия.

Голяма, съдбоносна революция се развихряше там, пукаха коравите недра на безкрайната велика руска земя, чупеха се с трясък вековните вериги на поробени и ограбвани.

И все по-често и по-често достигаха слухове за една нова партия, която водеше народите в борбата им за мир и свобода, все по-често се споменаваше за Болшевишката партия.

Все по-често и по-често милионите обикновени хора изговаряха с упование и любов името на един велик човек, който беше начело в борбата за мир и щастлив живот. И името на този човек беше Ленин."

На фона на тази напрегната обстановка в обществения живот в Проходец се разкгива и личната драма на Станка Тошаврова, чийто образ стои в центъра на повествованието. Нейната любов към учителя Борис Тъкачев образува основната сюжетна линия, тя ни облъхва с много лиризъм, красота и романтика. С тънко психологическо проникновение Караславов разкрива първите трепети на любовта в моминското сърце, първите тайни срещи и вълнения. Страниците, в които е описана нейната чиста обич, са от най-хубавите, в тях блика непринудено и светло чувство, което затрогва със своята всеотдайност. Когато Станка разбира, че младият учител я обича, в смутената ѝ душа тържествува истински празник. Тя живее само със своята токущо покълнала любов, която я обхваща и поглъща все повече и повече, която ѝ се вижда като щастие, за което се е страхувала дори да мечтае. И ние не можем да останем равнодушни към съдбата на тази селска девойка, която остава измамена в най-хубавите си мечти, в най-светлите пориви на своята чиста душа. Станка Тошаврова носи великолепните черти на българката от онова време — с цялата си простота и хубост, родена сред златните класове на Тракия. Нейното обаяние е силно и покоряващо. Затова жестокият и зашеметяващ удар, който наранява дълбоко сърцето и попарва младостта и красотата ѝ, намира дълбок отзвук и съчувствие у нас.

Караславов е проникнал дълбоко в душата на българския селянин. Той разкрива не само интимните изживявания на Станка, но и неспокойните грижи на бащата и майката, узнали за нейната любов с младия учител. Те мислят за щастието на своето дете, ще им се да се омъжи за богат и учен момък и същевременно коварно съмнение и предчувствие свива сърцата им. Следят с тревога това, което става с тяхната дъщеря — най-личната мома в селото — и не знаят какво да сторят.

В художествено пресъздаване на любовта между Станка и младия учител Тъкачев Г. Караславов проявява тънък усет за психологическа правда. Той не показва Борис Тъкачев като измамник и прелъстител. Напротив. Младият учител също е влюбен, неговата душа също е обхванатa от красиви пориви и чувства, въпреки че те се оказват нетрайни и преходни. Оттук завистта у близките и родините на Станка в началото и присмехулните подмятания след това, така характерни за селския бит. Големият сърцеведец вижда со-

циално предопределената катастрофа на тази любов. Хитрата примка, която изплита старият Тъкачев около своя син, постига целта си. Той знае, че е достатъчно да го откъсне по някакъв начин от селската среда, да го върне отново към предишния живот и всичко ще се оправи. Срещата на бащата и сина Тъкачеви е една от най-напрегнатите и драматични сцени, защото тук се сблъскват съвестта и моралът на две поколения, решава се участта на една красива и чиста, спонтанно бликнала любов. Решава се съдбата на Борис Тъкачев. И, разбира се, побеждава старият. Побеждава семейната и социалната среда, в която е възпитан синът.

Чрез образите на стария и на младия Тъкачев Г. Караславов разобличава нравствената и политическата несъстоятелност на широките социалисти, техния фалшив морал и продажен патриотизъм, стремежа им към материално доволство, липсата на твърди политически и нравствени убеждения. Неслучайно Борис изоставя Станка, подчинява се на бащината си воля, отива да следва в Швейцария и става офицер по време на войната, като се преструва, че не познава Кръстьо Тошавров, с когото се среща на фронта и чиято дъщеря е излъгал. Пътят на неговото развитие показва идейния и нравствения крах на широкия социалист, който става не само предател на народните интереси, но и на своята съвест, на своята любов.

Наред с тези основни герои писателят е показал редица образи на социалисти, като Тодор Тюлев, Иван Тодоров, учителката Станчева, Спас Илков, Вакрил Воденичаров и представители на лявото и на дясното крило на Земеделския съюз в лицето на братята Кръстьо и Киро Тошаврови. Особено ярко е разобличена местната държавна власт чрез образа на кмета Гроздан Грозев — груб и злобен пияница, чиято брутална жестокост стига до безчовечно отношение към селяните, — той не се срамува да удари жената на фронтовака Илия Кинев, стоварва юмруци върху главата на стария Иван Тодоров, пребива от бой невръстно момче. И затова възмездието, което по-късно получава, се възприема не като лично отмъщение, а като стихийна, но справедлива присъда.

За разлика от първата част на романа, където акцентът е поставен върху Станка и нейната любов с Тъкачев, а след това със завърналия се в отпуск Вакрил Воденичаров, за когото се омъжва, във втората Г. Караславов разширява рамките на повествованието и движи развитието на действието преди всичко в обществено-политически план. Той рисува правдиво и силно картината на тежкия живот на селяните от Проходец през военните години и особено участта на избягалите от фронта дезертьори, между които е и чичото на Станка Тошаврова — Атанас Пинтов. Недоволството от войната, съпротивата на селяните срещу безотговорната местна власт образуват основната сюжетна канава на разказа, в която изпъкват още по-ярко и релефно личните съдби на героите. Големият реалист се разкрива тук преди всичко като познавач на психологията на масите, на колективната народна душа. И в това е силата на тази част от романа. На лицемерния патриотизъм на буржоазията той противопоставя светлата и земна обич на селянина към родния край. Спомнете си лиричното отклонение на автора при първото завръщане на Атанас Пинтов от фронта в родното село: „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 след първия поглед и въгленът започва да пари в гърдите, и пулсът бие по-силно, и кръвта кипи и се вълнува като резняк!“

Две години Пинтата служи редовната си служба, цялата Балканска война прекарва на фронта, през Междусъюзническата война се връща от Брегалница, съсипан от малария, но толкова задълго не се е откъсвал от родното гнездо. В болницата той сънува родното си село, събужда се развълнуван, ободрен и дълго след това мисли за отпуската, за пътуването, за слизането от влака. И сега, когато е вече пред селото, радостта напира в гърдите му, всичко му се вижда по-хубаво и по-привлекателно повече дори, отколкото в сънищата. Не след много Атанас Пинтов ще се завърне отново в родното си село. Но това завръщане ще бъде друго. Заедно с останалите от групата дезертьори той ще се крие в горите, ще се промъква нощем скрито в родния си дом, ще трепва от всеки шум като подплашен и подгонен дивеч. Г. Караславов е изградил с особена обич и симпатия този герой, като ни запознава с неговата биография още преди описаните събития, показва силата на неговата здрава, народна нравственост (характерна в това отношение е сватбата му), извежда го в първия план на повествованието, превръща го в централен образ на тази част от книгата. За разлика от класово осъзнатите войници този честен селянин изразява стихийно недоволството и протеста си, като дезертира от фронта и търси лично отмъщение, вместо да се включи в организираната политическа борба. В срещите и разговорите с Вакрил Воденичаров той разбира, че е сбъркал, но жребият е хвърлен. Зареждат се месеци на гладно скитничество, на страх и преследване. И все пак Пинтов заедно с Илия Кинев издържа — за разлика от другите, които се подлъгват от хитрата уловка на властта, предават се и биват разстреляни. С голямо майсторство Караславов разказва за тревогата на близките на дезертьорите, за усилията им да ги спасят. Тук той особено сполучливо разкрива образа на адвоката Касаветов, който скроява хитър план за залавянето на избягалите фронтоваци. Подмамва близките им, събира големи суми от тях, подхранва илюзорните им надежди. Той е умен и ловък представител на управляващите среди, чиито амбиции надхвърлят местните хоризонти. Касаветов изпъква между останалите пазители на буржоазната власт със своята съобразителност и коварство, с политическата си гъвкавост, с умението да преценява обстановката и с оглед на това — да избира средствата и методите на действие.

Съсредоточавайки вниманието си върху политическия живот и най-вече върху съдбата на дезертьорите, Г. Караславов не изоставя останалите си герои. Все повече се задълбочават различията и охладняват отношенията между братята Кръстьо и Киро Тошаврови. И това е естествен процес, определен от настъпилите изменения в социалното им положение. Докато Киро използува войната, за да богатее още повече, Кръстьо води тежко и мизерно съществуване. Образът на Станка също претърпява развитие. Омъжена за Вакрил — тесен социалист по убеждение, тя започва постепенно да разбира неща, над които по-рано не се е замисляла. За нейното политическо осъзнаване допринася и промяната в социалното ѝ положение. Тя е вече полупролетаризирана. Нищетата я принуждава да постъпи на работа в тютюневите складове на околийското градче. Тук попада в нова среда, посещава работническите събрания, има нови другари. Нейното участие в уширването на червеното първомайско знаме, а след това и участието ѝ в манифестацията на Първи май, с която завършва втората част на романа, е закономерен резултат от развитието на действието и образа.

Г. Караславов проследява този процес правдиво и просто, без да изневерява на психологическата истина на живота. Той умее да проникне в душев-

ните движения на своите герои, разкрива убедително измененията, които настъпват у тях под влияние на новите събития и социалистическите идеи. Политическото узряване на народа — това е основната тема на неговата епопея. И големият белетрист никога не я изпуща от своя остър поглед. Съдбата на героите му е само средство за нейното дълбоко и вълнуващо художествено пресъздаване. Това особено добре личи в третата част на романа, където развитието на действието е организирано около три основни събития — акцията от 27 юли 1919 г., стачката на тютюноработниците и голямата стачка на пощенските и железничарските работници. Писателят отразява важен момент от развитието на партията. Тя е стъпила по пътя на болшевизацията и зрее за решителни сражения. Отношенията между нея и Земеделския съюз, който е на власт с други буржоазни партии обаче, се намират в такава фаза, че не може да се осъществи единство на работническата класа и трудовите селяни. Раздухват се ненужни страсти, възникват груби заблуждения, вършат се действия особено от страна на земеделската власт, които довеждат до сериозни сблъсъци между двете най-големи сили, владеещи съзнанието на масите. Г. Караславов е останал верен на историческата правда. Той не се опитва да заглажда действителните противоречия и конфликти, съществуващи между земеделската власт и партията на комунистите. Сложността на политическите взаимоотношения, безсмислената острота на тяхната изява е разкрита от него особено ярко в епизодите, свързани с голямата железничарска стачка. На погребението на Атанас Пинтов, който бива ранен в стълкновение със земеделската полиция и след това умира от раната си, комунистът Спас Илков в своята вдъхновена надгробна реч заявява, че това е братоубийство: „Но за каква тежка, страшна вина ония, които наричат себе си народовластници и защитници на селския народ, погубиха един беден селянин? Единствената негова „вина" беше в това, че той отиде на мирна манифестация в защита на железничарите и телеграфопощенци, които се борят за парче корав хляб. Това парче корав хляб ли ще съсипе България? То ли ще изгладни всички, които нямат и брашно, и сол, и захар, които са голи и боси? То ли заплашва интересите на народа? Аз казвам — не! Аз повтарям — не! Аз извиквам — не! Аз знам, че и вие заедно с мене казвате — не! Знам, че всички честни хора в България заявяват заедно с нас — не! Комунистите няма какво да делят със земеделците, ако те наистина защищават интересите на народа. И затова всеки честен човек с право ще каже, че това не е убийство, а братоубийство!"

С голямо майсторство са написани страниците, отразяващи раняването, боледуването и погребението на Атанас Пинтов. Караславов се е издигнал до завидна художественост в повествованието, покорява ни с властта на своя белетристичен талант. Нови черти откриваме тук и в образа на Киро Тошавров, чиито амбиции непрестанно и неутолимо растат. Него сега непрекъснато го измъчва жаждата за пари, за имот, за власт. Увлечен в своите търговски и политически кроежи, той забравя дори ранения си брат, за чиято смърт научава последен от чужди хора. Като водач на Земеделския съюз в село Проходец, с гузната си съвест той приема върху себе си обвинителните слова на Спас Илков над гроба на брат му. Но те имат далече по-широко политическо значение и разкриват онзи ненужен конфликт, който струва твърде скъпо както на работниците, така и на трудовите селяни в следващите трагични събития през 1923 г., които останаха паметни в историята на народа ни. Убедително и на места с тънко присмехулно чувство Г. Караславов разкрива своето отношение към някои от отрицателните прояви на тогавашната земеделска власт.

Спомнете си как описва той „оранжевата гвардия“, пъстра по състав и въоръжение, или новоназначения околийски началник Кидерев, който се радва почти детински на новата си служба и униформа със сърмени пагони и лъскави копчета и му се ще да се покаже, да се похвали с тях пред другите и най-вече пред съселяните си. Има нещо смешно в това дружбашко перчене, в това лекомислено властническо самочувствие в някои от героите на романа. Това са едни от най-ярко написаните страници, релефни и сочни, живописни и просмукани с едва доловима, тънка насмешка, на която има право само съвременникът, който е бил свидетел на всичко станало и може да го оцени след десетилетия със зрелия поглед на голям художник-комунист.

В тази част на романа любимата героиня на автора Станка е изобразена с много очарование, топлота и сърдечност, които проличават най-вече в мислите ѝ за Вакрил и неговото посрещане на гарата и в къщи, в срещите и разговорите с леля ѝ. Наред с това образът значително се обогатява. Ние виждаме идейното и политическото съзряване на Станка в средата на тютюноработниците. Особено съществена роля в тая насока играе участието ѝ в тютюноработническата стачка и непосредственото влияние, което изпитва от приятелката си Олга, в чийто образ Караславов пестеливо, но точно е обобщил чертите на съзнателната работничка-комунистка. Начинът на мислене, погледът на Станка към действителността претърпяват основна промяна: „Толкоз време вече ходеше в този град, а като че за пръв път го вижда като град, изправен на тъмния есенен хоризонт. Та имала ли е време да гледа града! Когато отиваше, тя мислеше само за работата в склада и виждаше само склада, а когато се връщаше, се тревожеше само за детето и си представяше какви къщни залисии я чакат. И ето, сега като че от очите ѝ свалиха някаква превръзка. В себе си тя почувствува нещо ново, непознато досега. Струваше ѝ се, че е станала нов човек и че вижда по-далече. . .“ Разсъжденията на Станка тук са твърде характерни, те разкриват нейния образ в нова светлина като класово осъзната работничка.

Отражението на борбите на тютюноработниците и на железничарските работници, което заема значително място в третата част на романа, представлява нещо ново в творчеството на Г. Караславов. Известен преди всичко като художник на селото, сега той прави впечатление с увереното и сигурно разширяване на кръговете на своето художествено изображение. Особено се запомнят двете стачки, както и събранието на тютюноработниците преди стачката, на което присъствува Станка и слуша Стефан Кираджиев. Само с няколко щрихи писателят е успял да създаде по неповторим начин образа на този любим водач на тютюноработниците. Слаб, стеснителен, той говори тихо, но убедително, с голяма сила на логиката. У него няма и следа от красноречие, но той завладява умовете и сърцата със своята честност,със своята правда, които са по-силни от най-хубавите думи, и посява в душите на тютюноработниците семето на непокорството, желанието за борба с експлоататорите: „Какво сте вие? — наклони се леко Кираджиев към затихналия, занемял салон. — Прости работници, които треперят от господарите, от техните прищевки и своеволия? — Той вдигна високо ръка: — Не! Вие сте сила, която никой не може да надвие. Вие не сте прости работници. Вие сте лекари. Вие познавате пулса на тая скъпа златна стока, от която капиталистите се гоят. Без вас, без вашите сръчни ръце, без вашия колективен ум, без вашия богат опит, без вашия нюх капиталистите, тютюнотърговците, тютюнофабрикантите, разните търгаши износители няма да струват пукнат мангър. — Ораторът

млъкна не толкова, за да си поеме дъх, колкото да даде време на своите слушатели да се опомнят, да се съсредоточат в тези слова, да разберат техния смисъл. — Вие — каза той по-тихо, дори съвсем тихо, но внушително, — вие трябва да знаете кои сте и каква сила се крие у вас. Вие трябва да бъдете готови за стачка, за отпор, за победа. Вие можете и трябва да превиете врата на ония, които крадат залъка ви и залъка на вашите деца."

Много са идейно-естетическите проблеми, пред които се изправяме, когато се срещнем с една творба като „Обикновени хора". Измежду най-интересните от тях е въпросът за системата и композицията на образите. Както отбелязахме, във всяка част паралелно със Станка авторът извежда на преден план и друг главен герой, който заедно с останалите спомага за по-пълното и точно изясняване идейно-естетическата концепция на писателя. Тук този герой е Спас Илков — една богата и обаятелна личност, носеща много човешка красота и душевна сила. С любов и топлота се е отнесъл към него писателят, с много чистота и лиризъм е изградил светлия образ на комунист, който спечелва сърцата и вълнува със своята нравствена устойчивост. Има епизоди от неговия живот, които овлажняват очите. Такава е срещата и раздялата с жена му преди акцията на 27 юли. Тази сцена напомня за героичния хайдушки епос със съкровеното желание да бъдеш красив и в смъртта:

— Знаеш ли — рече той с тих, мил меланхоличен тембър в гласа. — Днес аз искам да си сменя бельото, искам да облека новия си костюм. — Той се усмихна и тази усмивка ѝ се стори детинска, чудновата. — Днес аз искам да съм като. . . младоженец.

— Ех, не е до шеги сега.

— Не, аз не се шегувам! — каза той сериозно, съсредоточено, стана и я хвана за ръката. — Днес може би мене ще ме убият. — Той я погали по китката и се усмихна широко, радостно. — А аз искам, ако умра, да умра като на сватба — с нови чисти дрехи.

Той каза това, което тя мислеше, което я преследваше, което я мъчеше, от което не можеше да се отърве, да избяга. Тя опря глава на гърдите му и заплака глухо, мъчително. Той я погали по косата.

— Не плачи — рече той кротко и внушително. — Каквото ще стане, то ще стане. Днес може да стрелят, а ако стрелят, най-напред в мене ще стрелят — и като я целуна лекичко по челото, рече шепнешком на самото ѝ ухо.

— Хайде. Няма време. Другарите ще дойдат."

В поведението на героя не би могло да има преднамерена поза. Той поисква от жена си просто и естествено чиста риза, защото допуща, че по време на демонстрацията може да се случи най-лошото. А когато човек мисли за смъртта като за близка и реална възможност и въпреки това отива срещу нея, тогава всички маски на лицемерието и показания героизъм падат.

Незабравим е и епизодът с първомайската манифестация, която преминава под прозореца на Спас Илков, когато е вече неизлечимо болен от туберкулоза и пламъкът на живота му гасне. Това е едно драматично прощаване с любимия другар, който изгаря като звезда в борбата за утрешния ден. Това е неговото последно предсмъртно щастие. В тоя образ откриваме едно голямо сърце, един непреклонен дух, една честна и светла мисъл. Авторът е искал да покаже комунист от ленински тип, който се ражда вече по онова време в партията. И макар от пръв поглед да изглежда, че неговите разсъждения за литературата и театъра като че още не са характерни за комунисти от онова време, не бива да забравяме, че писателят се е стремил да разкрие тенденцията на развитието,

която се очертава именно от хора като Спас Илков, и че за обрисовката на неговия образ той използува дневника и записките на Спилко Тенев Спилков — един комунист, чужд на сектантството и догматизма.

В нашата литература има създадени забележителни творби — „Село Борово“ от Крум Велков, „Септември“ от Гео Милев, „Иван Кондарев“ от Емилиян Станев, — в които са показани кървавите събития през паметната 1923 г. При изобразяването им в четвъртата книга на „Обикновени хора“ обаче Г. Караславов е избрал друг път. В село Проходец и в малкото околийско градче, където се развива действието на неговия роман, Септемврийското въстание, както и в много други краища на страната, не избухва по добре известни причини въпреки готовността и напрегнатото очакване на хората. Ето защо писателят не рисува директно това събитие, но неговата тревожна атмосфера лъха от страниците на книгата, създава остро и драматично напрежение в развитието на сюжета и взаимоотношенията на героите. Бележитият художник на словото разгръща своето епическо изображение, за да покаже незабравими образи и картини, които завладяват и покоряват, раждат в душите благородни мисли и чувства. Със завидно белетристично умение са разкрити новите обществени условия, в които се развиват по-нататък неговите обикновени хора. Особено сполучливо са пресъздадени масовите сцени, свързани със спонтанната реакция на комунисти и земеделци по време на деветоюнския преврат и след него, организацията и подготовката на Септемврийското въстание, жестоките репресии след неговия погром. Епизодите, свързани с тези събития, са изградени релефно и плътно, с всестранно познаване на жизнения материал.

Социално-политическият и битовият план в повествованието на Г. Караславов не могат да се отделят един от друг. Личната участ на неговите герои е тясно свързана с обществената и политическата им съдба, с отношението им към събитията, раздрусали най-дълбоките народни слоеве по онова смутно и героично време. Страниците на книгата са попръскани с кръвта на най-чистите и светли, велики в своята скромност синове на народа. Тя е населена с много обикновени хора, някои от които са познати от предишните части на романа, а други срещаме за първи път и се разделяме с тях, за да не ги забравим никога.

Разбира се, с особена симпатия и вълнение отново следим съдбата на най-привлекателната героиня в „Обикновени хора“ — Станка. Бихме могли да очакваме, че от художествена гледна точка тя е вече изчерпан образ, че едва ли може да се добави нещо ново към нейната характеристика. Развитието на действието ни убеждава в обратното. Защото тази млада селска жена непрекъснато се обогатява и разкрива нови черти от своя характер. Без да стои в центъра на художественото повествование, както е в първата книга, във всяка следваща ние виждаме нещо ново от нейната наситена с много красота и сила душевност. Сега тя не е някогашното влюбено селско момиче, излъчващо обаяние със своята нравствена и физическа хубост, а зряла жена — майка на трима сина, политически активна и умна, предана съпруга и верен другар на Вакрил Воденичаров. Но авторът не робува на схематизма. Той познава тайните на женската природа и започва своето повествование с един вълнуващ епизод — срещата на Станка с Тъкачев. Намерила сили да преодолее мигновеното смущение на сърцето си, тя израства пред нас нравствено още по-красива и привлекателна. Този образ се разкрива все по-ярко и плътно, при това не статично, а в непрестанно движение и развитие.

Образът на Вакрил Воденичаров, който сега Г. Караславов извежда на преден план в развоя на действието, се разгръща пред нас в широки мащаби с активното си участие в обществения живот като неуморен организатор на подготовката на въстанието. Той е вече партиен секретар на селото и върху плещите му лежи тежка отговорност, която много често го лишава от сън и почивка. Този упорит селянин крие някаква особена вътрешна сила, издигаща го над останалите въпреки непосредствената простота на характера му. Той понася твърдо всички изпитания и съумява да се ориентира добре в изключително трудната политическа обстановка.

Едни от най-забележителните епизоди от четвъртата книга на „Обикновени хора“, както и нейният вълнуващ край са свързани с обаятелния образ на Костадин Пиронев. Той навлиза сравнително късно в активното развитие на действието (в същност името му се споменава още в първата част на книгата, а във втората той епизодично участвува в първомайската манифестация), но твърде бързо излиза напред и прави неотразимо впечатление. Авторът е съумял да покаже един богат и силен характер в сложни и разнообразни взаимоотношения. Ние го опознаваме отначало чрез треперящата над единствения си син майка, за да преминем през романтичната му любов с Йоня, репресиите в полицейското управление и стигнем до неговата дълбоко затрогваща смърт. С особена топлота Г. Караславов е изобразил срещите между Пиронев и Йоня. Спомнете си епизода, когато тя донася „контрапаролата“. Това е една от най-красивите и лирични сцени, тук повествованието на автора е меко, задушевно, наситено с нежни полутонове, рисунъкът е тънък и психологически точен.

Диалозите на Пиронев с новия околийски началник Антон Стоянов разкриват нравствената сила на младия комунист, ясната и последователна логика на неговата мисъл. Затова и с такова дълбоко потресение посрещаме смъртта му — плод на неукротимата омраза и безсилна злоба на врага, на беззаконието, което вилнее в онези дни над родината. При изграждането на този образ Г. Караславов проявява най-добрите черти на белетристичния си талант и ние съпреживяваме дълбоко жестоката съдба на неговия герой. Това би могло да се каже и за изграждането на друг един от образите на романа — обикновения селянин Захари Друшков, който със своята скромност, простота на героизма и мълчалива смърт разкрива неподозирана сила на духа.

Интересно е доразвит и образът на Начо Кидерев. Този описан с тънка ирония в предишната книга новоизлюпен земеделски околийски началник посреща с достойнство преврата и свалянето си от власт. Нещо повече, присъединява се към комунистите и активно участвува в подготовката на въстанието. Чрез този и други образи на леви земеделци Г. Караславов е разкрил единението между политически най-влиятелните сили сред трудовите маси.

В епопеята „Обикновени хора“ повествованието на големия белетрист е овладяно и спокойно, убедително и богато. То тече като пълноводна река с дълбока и властна сила. Неговата комунистическа партийност и национална самобитност се налагат естествено и непринудено от самия ход на действието, от правдиво изградените характери и взаимоотношения. Караславов е чужд на грубата тенденциозност. Дори когато рисува отрицателни герои, като Касаветов, Хумников, Антонов, той не проявява преднамереност в отношението си към тях, а ги разголва със силата на жизнената и художествената правда.

Характерно за повествованието на романа е, че в него се усеща особен лиризъм, който облъхва образите и отношенията на положителните герои.

Имаме чувството, че това не е само роман, но и вдъхновена поема, една светла епическа песен за големите дела и дни на партията и народа в недалечното минало, за сърцата и подвига на обикновените хора, които творят историята. Може би това впечатление се засилва от осезаемото присъствие на автора с неговата богата душевност. Бащински топъл и сърдечен, сурово правдив и строг, епически спокоен или поетично развълнуван, философски вглъбен над големите проблеми на епохата или присмехулно усмихнат, той се разкрива пред нас като голяма и неповторима творческа личност. Това авторско присъствие може и да не е напълно в съгласие с най-строгите правила на епическия жанр, но то е един интересен факт, който внася атмосфера и представлява своеобразна особеност на целия роман.

Сега, след излизането на четвъртата част на „Обикновени хора", когато сме прочели вече близо две хиляди страници за вълнуващата и проста човешка съдба, за мъката и радостта на трудовите хора, за победите и пораженията им под ръководството на оная партия, която има една свещена цел — да ги изведе на широкия и светъл път, който води към щастието, можем определено да кажем, че в нашата нова социалистическо-реалистическа литература се създава творба, която представлява забележително художествено завоевание. Напълно естествено беше да се очаква, че именно писател като Георги Караславов, дълбоко свързан с борбите на партията, ще създаде такова епическо произведение. И все пак, когато преди петнадесет години излезе първата част на романа и авторът сподели по този повод грандиозния си творчески замисъл, мнозина се отнесоха скептично към възможността той да бъде реализиран. Сега място за такова съмнение няма. Налице са четири тома, налице е едно крупно творческо дело, което идва да запълни не само съществуваща празнота в нашата съвременна социалистическо-реалистична литература, но и да овенчае достойно един дълъг творчески път, преминал във вярна служба на партията и народа.

Иван Попиванов

ЛИРИЧЕСКИ АСПЕКТИ НА ХУМАНИЗМА

Хуманизмът не може да се натрапва, не може да се установява чрез инструкции, той не е бюрократична максима, той няма външен, казионен облик. Хуманистичните стремежи, разбирания и чувствувания са духовна атмосфера, дълбок вътрешен смисъл, цялостно светоусещане.

Всички големи български поети от миналото са били в този смисъл хуманисти. Тяхната любов към човека и вяра в творческите му сили, в щастливото бъдеще на народа и днес буди възторг и вълнува сърцата на всички. Съвременният хуманизъм има и нови измерения, които го правят качествено различен. Негова ярка основа е комунистическият патос,който е свързан с комунистическите идеали, с комунистическата устременост към изграждане на новото свободно общество. Днешният хуманизъм не е достояние само на малцина, той е същност на цялото съвременно общество, на целия строй, в който основна грижа е грижата за човека. Цялото общество е насочено към стремежа да се премахнат мизерията и страданието, да се възвеличат материалната осигуреност и духовната пълноценност, да се даде възможност за свободно развитие на личността.

Комунистическият хуманизъм отрича половинчатите престорени жестове, които прикриват реакционна обществена позиция и стремеж да се успокоят съвестите, да се заглушат тревожните стонове.

Съвременните ни поети не декларират с красиви фрази своята любов към хората, те чувствуват себе си като част от неизброимото човешко множество и търсят мястото си в живота. Тяхното поетическо призвание е и човешки дълг, обществена служба. При това не само на тясна национална основа. Поетите ни живеят с болките и конежите на хората от различни страни, чувствуват техните пориви към свобода и напредък, към човешко щастие. Погледът им е конкретно-исторически. Те разглеждат всяко жизнено явление в неговата сложност, в многообразните му прояви. Те не отричат страданията изобщо — абстрактно, универсално, а търсят техния смисъл, първопричините им. Всяка война носи зло на хората, но важно е да се разбере как възниква тя. Пацифистичната позиция е безперспективна. Има и войни, които са самозащита на човека и на неговото творческо дело. Има революционни борби, които възникват като неизбежен и закономерен резултат от сложни противоречиви процеси и които идват в името на новото. Те не може да бъдат безрезервно отричани. Те утвърждават прогресивните човешки стремежи и действия. Нашите съвременни поети са чужди на абстрактния хуманизъм, който е сляпа рожба

на буржоазното „милосърдие“, който няма позиция, няма съзнателно разбиране, не прави съдържателна преценка на обществените тенденции.

Хуманизмът в поезията се проявява в разнообразни форми и съчетания — той не ограничава творците около няколко основни идеологични постулата. Талантливите лирици съобразно с различните насоки в натюрела и чувстването проявяват нееднакви склонности. Хуманизмът им се изявява при анализирането на най-разнообразни жизнени явления, на едни или други психологически подбуди. Някои съвременни поети показват афинитет повече към лирико-емоционално, непосредствено-импулсивно интерпретиране, други пък — към интелектуално възвисяване, към философски размисли, образно превъплътени. У едни преобладава спокойното съзерцателно анализиране — като творчески подход, у други изпъква жива борческа готовност, революционна импулсивност. Хуманизмът не е в готов завършен вид, понякога той се постига като плод на продължителен и мъчителен процес с вътрешна борба, с колебания и преодоляване на неизяснени позиции. В такива случаи се наблюдава истинско ново раждане на поетите. Съвременната действителност дава пълна възможност на творците за освобождаване от стари виждания и оценки. Победата на новото в живота утвърди победа и в поезията. Изобщо хуманизмът е израз на цялостното светоусещане на поетите, което е свързано и с идеологическите им позиции, и с въздействието на жизнената им среда, и с личния им начин на чувствуване и преживяване.

Огромно е разнообразието на жизнените явления и затова са неизброими и идеологическите оценки, които се правят в един или друг случай, безкрайни са естетическите аспекти, мисловно-емоционалното отношение на творците. В поезията вижданията се превъплътяват с творческо облъхване на обектите, явленията, фактите, претворяват се в образни езикови форми, приемат облик на лирически аспекти.

•

Има някои теми, при които особено определено се проявява хуманизмът на поетите. Ужасите на войната са оставили дълбоки следи в съзнанието на мнозина автори. Картините на войната често са неизличими комплекси, които се появяват неочаквано — дори в най-жизнерадостни моменти, потискат съзнанието на творците, напомнят им за нови заплахи, нови тревожни симптоми.

Трагичното е такъв естетически аспект, при който особено ярко се поражда хуманизмът. Нещастията на хората, огромните им страдания предизвикват съчувствие и желание за подкрепа, за борческа намеса в защита на слабите и страдащите. Кървавите злодеяния плашат мнозина, но те не са в състояние да унищожат поривите за свобода и социална справедливост. Трагична е участта на народите, които се борят за своето щастие и не могат да го постигнат, а загиват. Трагична е и съдбата на отделни личности, които стават жертва, когато тяхното дело, идеалите, в името на които са се борили, побеждават, възтържествува човешката правда.

Нашето време е преломно, на огромни революционни преобразования, на резки драматични стълкновения. Те намират своеобразен отзвук в лириката на съвременните ни поети. Всеки поет по своему ги чувствува и разбира. Има различни степени на реагиране. Отзивчивите сърца на поетесите трепнат от ужас, свиват се от болка за човешката трагедия, жадуват мир, спокойствие,

тишина, красота, пренаситени са от страданията и кървите. У Елисавета Багряна има светли хуманни пориви. Тя не може да надживее мъчителния спомен за ужаса на войната, той е жив в представите ѝ, неотлъчно върви с нея. Тя често вижда страшна картина. . . Струва ѝ се, че и сега върви по разорените пусти улици на разгромения град, промъква се сред купища от порутени тухли. Тя е превита под тежестта на тежка раница, в която набързо е скътала необходими вещи, но повече я смазва неизвестността, мракът, който отново може всеки миг да връхлети върху хората. Неочаквано тя спира поразена: пред нея лежат два трупа — майка грижовно е прегърнала сина си, а до тях са захвърлени ненужни остатъци от разбита цигулка. Благородното сърце на поетесата забравя за собствените страдания — в тази конкретна картина то чувствува трепета на всички майки, които безкрайно обичат рожбите си, а какъв символ е начупената цигулка, която доскоро е отронвала вдъхновени звуци!

Отишъл си е цял един малък свят — на тихо щастие, красота, жажда за светлина. Но за поетесата това не е краят, тя не изпада в униние. Споменът утвърждава в нея желанието да има мир и трайно щастие за всички хора. Той предизвиква у нея омраза срещу враговете на мира. В стихотворението „Пет звезди“ тя рязко осъжда пъклените подбуди на мрачните студени господари, които си играят със съдбата на народите — техни майки и деца обаче не са загивали в мрачни зимници.

Това ли е слабата жена, за която обикновено се мисли, че може само да пролива сълзи за жертвите и да мълви надгробни слова? Колкото и силен да е споменът за тревожните дни, той не убива пламъка. Ел. Багряна вижда щастливата пролет, която нахлува в живота на хората. В лирическата ѝ палитра многообразието на тоновете образува единство. Тя вярва в победата на правдата, във волята на народите да се борят за възвишени идеали. Трагичното не е всемогъщо, животът побеждава смъртта, надделява оптимизмът на поетесата — с грейнал поглед тя се взира в росните листа, вслушва се във веселите песни на младежите под цъфналите кестени, разхожда се сред високите жита из полята. Лирическата героиня на Багряна е изпълнена с жизнени млади сили, тя вярва във вдъхновения полет на младостта. Сринатият град се възправя и възражда за нов живот, сънните видения на нощта се сменят от изгрева.

Поетесата разбира смисъла на прогреса в съвременното развитие, вижда извора на светлината, готова е на лични жертви за величието на новия ден, благославя родния си син, който напуска майчините ѝ топли обятия, за да изпълни дълга си. Тя има в душата си вярата на целия народ и с нея ще закриля борците в трудния им велик път.

Дълъг развой трябва да измине поетесата, за да достигне до подобно съзнание, при което хуманизмът ѝ се извисява на нова качествено различна степен, става съдържателен и вътрешно богат.

Подобно продължително развитие наблюдаваме и у Дора Габе: поривите ѝ намират израз предимно в поетичните ѝ блянове, не се осъществяват в жизнени прояви. Изживяването у поетесата е винаги дълбоко, понякога с трагична отсянка, с противоречиво самовглъбяване и самоанализиране, обаче жизнените поводи най-често са дребни и незаслужаващи внимание. Това особено се отнася за началното ѝ навлизане в литературата. Тя познава драмата на разпънатия като на кръст сред книгите интелигент, който се задушава в мрачните библиотеки, чийто дух е потиснат от мъдростта на дебелите книги. „Демоничното“ поетесата е виждала в прашните страници на романтиците и копнее за него, така иска да го зърне и пред себе си, но то идва само в кошмарните ѝ

сънища и илюзорните ѝ самозаблуди. В този период от развитието си поетесата живее свой вътрешен живот, тя си е изградила един свят от болки и възторзи .— за нея той е също така действителен, както и външният, само че по-богат, по-близък, защото тя разполага всеки миг с него. Чрез него тя се докосва до тънки духовни полъхи, които ѝ откриват светлата пътека на красотата и човешката младост. Но общественият живот все още не съществува за тази лирическа героиня. Понякога обществото я гнети, тя чувствува болезнената тежест на противоречията му върху раменете си и ѝ се струва, че ще погине, ако се слее с него, мъчи се да избяга от ужасите, да се спаси от тях. Неговата шеметност я заслепява и за миг тя отправя очи към преданията на миналите векове, които сякаш ѝ са по-близки от стенанията на този кипнал свят.

Но тя не може да избяга от света. До нея долита тътенът на тревожни събития, родната земя „се гърчи в болка и обида", хората страдат. Колкото и да си затваря очите, поетесата не може да не види страхотните облаци над простора — извили се като размътени бурни океани. Черна влага, прояждаща тъмнина надвисва, светът мълчи потиснат. Тревогата на това страшно настояще преминава и през ограждащите я стени, чува се как се разпалва и гърми огънят на социалното страдание. Като въпрос, отправен към нея, е цялата тази тревога. Но тя не може да даде отговор, неподготвена е за него. Само е смутена, безкрайно смутена. . .

В едно свое изказване Дора Габе отбелязва: „Човек може да пише само когато в сърцето си има голяма обич." Кого обича поетесата? Още от най-ранни години тя обича живота с разните му превратности и погроми — колкото и да се бои от него, пак го обича. Влюбена е в хората, в техните сизифовски усилия. Влюбена е в любимия човек, дори когато в погледа му забелязва скритата тайна на лъжата. . . Минават години. Предишните вълнения, свързани с мъчителната жажда да се разбере смисълът на битието, сега вече са забравени. Поетесата се вълнува от друго — интересува я съдбата на хората, на народа, на родината, тя съчувствува на поробените братя в родната Добруджа, привличат я повече миньорните тонове. А когато идва страшният световен конфликт, сърцето на поетесата се свива от ужас пред разгорелите се пожари. Измъчват я виещите за тревога сирени, черните завеси, черните забрадки, черната мъка в очите. . .

Напусто шари погледът ѝ над разорената мъртва Варшава; с болка се спира над разкъсаните мостове, над провисналите черни балкони на кухия небостъргач, над обгорелите брястове. Долавя детския плач, който непрекъснато звучи над всичко. Има нещо апокалиптично в тази картина! Въображението на поетесата чертае драстични червени кръгове, в които има и ужас, и тревога, и човешко вълнение.

И Дора Габе започва да пише нови стихове, които са трепети на съвестта, израз на най-дълбок човешки подтик. Това не е „обществена заангажираност", формално изпълнение на дълга, а вик на сърцето, хуманна проява. Поетесата е изцяло в съвремието, мечтае с неговия устрем, то ѝ дава щастие. Тя вярва в хората, обича ги като братя, радостна е с техните победи. Щастието ѝ обаче не е едноцветно. Сложна гама от контрасти и противоречиви чувства обгарят душата ѝ в съвременността — възторг и възмущение, гняв и радост, усилие и превъзмогване, омраза и любов се преплитат в поривите ѝ. Над всичко се извисява дълбоката привързаност на лирическия герой към хората, към тревожната ни епоха. Съвремието изтръгва от нея неподозирани сили, мъжество

и вяра, възхищава я с върховната си справедливост. Най-после тя се чувствува на твърда земя, няма да я люлеят ветровете по всички меридиани. В новото й светоусещане се съчетават мъдростта на поколенията, намерила израз в песните и красивите вещи, и богатството на комунистическата идеология, пробождаща всемира и изпреварваща столетията (стихотворението „Партията").

Думите на поетесата тежат като жълти гроздови зърна, а стихът е подвижен и лек, звучен и плавен. Искреността не й позволява да пише дълги излияния, няма изкуствени украси с фразеологична претенциозност, няма натруфеност на слога, четем мисли, емоционално облъхнати, виждаме образи — изградени безизкусно. Дълбок отклик са оставили в душата на поетесата тревожните събития на близкото минало, те са незабравими за нея. Но силна е вярата й в човешката мъдрост, благоразумието ще надделее мощта на разрушението. Тя пише възторжена ода на мира. Тя мечтае за мир, който да изпълни цялото й същество. За нея истинското човешко общество е свързано с представата за задружен труд и социална справедливост, за щастие и светлина. Тя жадува мир и в трудните преломи на живота, и в сияйните утрини, и при най-голямо самовглъбяване, и при общуване с огромно множество от човешки лица и души.

Когато мисли за мира, поетесата си спомня за свободната горда стихия на морето, за тихия шепот на тополите. Тя го търси в свободното строителство, в творческия труд, който създава блага на хората, в багрите и лъчите на слънчевия ден, които напомнят за мястото на всеки от нас в живота, за дълга му към другите. За поетесата мирът е най-голямата красота, подобна на очите на дете, той е жажда за обич (стихотворението „Вяра").

Така отричането на войната като социално зло, отричането на трагичните злини, на сълзите и мъката по пътя на контраста води до живо възвеличаване на мира, на спокойното щастие, на човешката същност, на всичко прекрасно в живота на хората. Младостта на поезията е в борба със злото, със старостта, с грозното в живота. Младостта на поезията побеждава, защото тя е творческо начало, живителен импулс, бодрост и сила.

Още първите най-ранни прояви на Веселин Ханчев са дълбоко хуманистични. Той се оформя като поет в края на 30-те години — това е време, характерно с тревожната и напрегната атмосфера на събитията в Испания, на предчувствието за избухването на голям световен конфликт. В. Ханчев още от детството си живо откликва на човешките болки и копнежи, не се затваря в тесния кръг на семейните или личните вълнения. Той живее с патоса на събитията, които на времето разтърсиха света, възбудиха съвестта на човечеството, възпламениха любов и омраза у прогресивните хора от цял свят. За един така млад поет това не е малко. По това време Ханчев издава първата си стихосбирка — „Испания на кръст", в която показва умение да си служи със стиха, проявява усет за езика. В повечето случаи обаче личи повърхностно версификаторство. Промъква се искрен звук и веднага заглъхва под тежкия напор на мелодраматичните и пресилени нотки. Често виждаме как поетът се стреми да надхвърли собствените си предели, собствените си възможности с външна импулсивност, той не нашепва, а вика — чувството се разкрива изведнъж и в рязка форма. Използуват се много „злокобни" образи, леят се реки от кръв, прелитат „орляци стръвни", бичува се позорът, показват се злите рани. . . В този начален етап личи както творческа неукрепналост, така и неизясненост на позициите. Светогледът на неукрепналия младеж, прекарал дълги години приведен над ученическия чин, все още не е напълно определен. От стихотво-

ренията му почти не се разбира отношението му. Той прокламира своето разбиране в програмно предисловие, където обяснява, че не взема „ничия страна". Според него сбирката му просто е човечна книга. Излиза, че младият поет скърби за жертвите, за кървите и ужасите, без особено да се интересува какъв е обликът на борбата, която се води. Той е хуманист по непосредствено чувство, но не и по разбиране на противоречията в съвременното общество. Неговият хуманизъм все още е твърде отвлечен, той е младежко съчувствие, порив, вопъл, топлеща ласка. Несъмнено той е много ограничен и едностранчив все още.

Минават години, менят се събитията, те спомагат да се оформи ликът на поета, да се избистрят позициите му. Отново трябва да пише за война. да покаже отношение към нея. Той е боец и поет на Отечествената война. Как ще я възприеме?

Вече наблюдаваме дълбока осмисленост на съвременността. Ханчев утвърждава войната, защото утвърждава новия устрем на народа си, неговото величие. Отрича злите сили, които я предизвикаха, желае те да бъдат унищожени. Поетът никъде не предава парадната страна на събитията, тя не го вълнува, не го занимава. Чужд му е патосът на агитатора, близък му е патосът на човешката обич и топлота. Ханчев не прикрива ужасите на войната. В контрастите най-ярко изпъква светлото, величественото, човешки пълноценното; искреността контролира поета, чрез нея той запазва мярка. Поетът се домогва до истински съдържателна художествена простота, съчетана с лаконичност на външните форми. Той говори с прости слова. Най-хубавите му творби от този период са къси и синтезирани, сякаш самите са родени в боевете, където е неуместно всяко многословие, всяка предвзетост и изкуствена нагласеност. В тези на вид обикновени, но майсторски изградени и обединени слова има нещо от тревогата и мълчаливия патос на онази велика епоха. Те са обгорени с барут. Сурови, мъжествени са. Строги са и формите, очертанията, изразите. Няма нищо фалшиво, нищо престорено.

Поетът се стреми плътно да се приближи да психиката на обикновени бойци да се слее с тяхното вълнение, да почувствува болката и силата им. Трудно е да се изясни със слова това, което бойците изпитват на фронта; не може да се предаде подробно с поетична реч чувството им на дълг, патриотичното им съзнание, любовта им към близките, към народа, омразата им към врага. За тези неща трудно се говори и поетът почти не говори пряко за тях, но те се чувствуват.

Ако ме попитат кое от тези стихотворения на Ханчев бих избрал като най-хубаво, сигурно ще се поколебая. Трудно е да се прецени, тъй като значение имат особености от разнообразен характер. Ала на мен ми допада едно такова на пръв поглед нищо и никакво творение — малко, скромно като. . . в същност като всичко велико и вдъхновено. Така дълбоко интимно, дълбоко човешко, характеризиращо психиката на много хора, е стихотворението „Русокоса моя, чипоноса". Тук в осем къси реда е цялата наша епоха — с трагизма и величието ѝ, с болките и копнежите, с устремите на хиляди хора. Тук пълно се разкрива хуманното сърце на поета, който е успял да предаде тънки струни от човешката душа. Всичко е синтезирано в подтекста на тази малка творба. В основата на стихотворението лежи една позната и шаблонно използувана в много случаи теза: ние се борим, за да живеят децата ни в мир и тишина. Но каква ти теза — и сянка не е останало от нея. Така хубаво го е казал поетът, че ние виждаме само правдата, дълбоката правда на живота.

В това малко стихотворение има няколко момента, които са акцентни в творбата. Тая особена дума „чипоноса", в която има нещо толкова мило и сърдечно, която веднага ни пренася в детския свят, напомня ни за речника и облика на малките, за грижите към тях, за невинното и така мило-смешно в облика им. След това пък — „грозното ура". Един метафоричен епитет, който говори много, дава ясна представа за войната. От детския свят — в коренно различна обстановка: бойното поле. Пълен контраст! След това във втората строфа — двукратно употребената дума „тишина" в съчетание с това интимно-ласкаво нани-на, познато ни от най-хубавите лирични песни, разкриващи грижовната обич на майката и нейните блянове. Този момент също се дава в контраст — с „грохота на боя".

На много места в стихотворенията е подчертано мълчанието — авторът оставя делата да говорят. В пестеливо изразените думи се съдържат много неща — трепетът на войнишката душа, омразата към враговете на родината, жаждата за мирен и щастлив живот. Силно е това мълчание, страшно е то — в него се крие възпламенителен заряд, то е израз на болката, любовта и ненавистта.

В нашата поезия се е утвърдила Ботева традиция — поетите ни силно любят и мразят. Техният хуманизъм е свързан с противоречиви явления и се проявява сложно, с богата идейно-емоционална окраска. Той не е еднолинеен и елементарен, а е сложен комплекс от идеи, образи и представи, от емоционални нюанси и мисловни форми, които винаги имат конкретно определен смисъл и насоченост.

•

В поетическия израз винаги се преплитат две основни начала: емоционално и интелектуално. В някои поетични творби преобладава едното начало, в други — второто. Комбинациите не са механично съчетание, а сложен вътрешно обоснован синтез. Истинската поезия не може да бъде само сбор от идеологически постановки или философски съждения. В нея винаги има богатство на багри, тонове, емоционални преливания и трепети. Същевременно чувството, настроението е съвсем бедно и ограничено, ако не е свързано с богата, съдържателна мисловност, превърната в конкретни образи, в предметни представи.

Хуманизмът на нашите поети намира израз в разнообразни чувства — не само трагичното, но и прекрасното, възвишеното, героичното са подтик за създаване на възторжени оди и химни, които прославят човека, неговата сила и красота. Комунистическата идеология разкрива светлината в живота, която често е съпоставена с мрака — с него те са в постоянна борба. Трагичното сложно се преплита с прекрасното и героичното. Революционното начало, борческата готовност, непреклонната увереност разкриват най-хубави страни на човешката същност. Те се изразяват с вдъхновен патос, с искреност и простота на тона. Хуманистичната поезия обикновено не е и не може да бъде реторически излиятелна, декламативно гръмогласна. Това не значи, че тонът на всяка цена трябва да бъде приглушен. Силното напрежение на борбата, величествените образи и ситуации често предизвикват необходимостта да се говори с мъжествени слова — но съдържателно, вдъхновено, неподправено.

Такава е например поезията на Георги Джагаров. В много стихотворения на този наш поет се разкрива съдбата на лирически герой, преживял

ужасите на фашистките затвори, пленен зад железните решетки. Но тежкото положение не води героя към униние — неговата сила е ненакърнена, твърдостта му е непреклонна. Лирическите изблици на поета показват възхищение от смелостта и героизма. И сред най-големите мъки и кошмари се проявява несъкрушимата мощ на човека, тя побеждава тиранството и мракобесието, които пречат на човешкия възход, на светлата устременост към идното. Г. Джагаров се възхищава от другарите си, които мълчат пред врага, не отронват нито дума, остават верни на клетвата си, не предават делото. С чистота се възправя свръхчовешката мощ на борците. Но не, това не е пресилена идеализация — героят е същевременно с най-обикновен, конкретен и правдив облик. Лирическият герой се усмихва пред очите на смъртта, които го дебнат в мрака.

Затова напуснал ада на страданията, лирическият герой чувствува свой прекрасния и грозен свят. Душата му е препълнена с жажда за живот, с любов към хората, които творят и се борят със злото. Той е бил готов да даде всичко от себе си, за да бъде светът нов и хубав— с устреми и вълнения, с велики идеи и гръмотевици, със стремителни търсения и тревоги. Разнолик и светъл е животът и всичко в него лирическият герой чувствува като капка от сърцето си. Затова неотлъчно е привързан към него, силно привлечен е от красотата му и се бори за пълното му тържество.

В поезията на Джагаров се съчетават различни мотиви и тоналности, има немалко трагични отсенки, мъчителни настроения. Но над всичко се извисява героичното, борческото, възвишеното начало — силната устременост на гордата и уверена в себе си личност,

Хуманизмът изпъква ярко в борбата с неговите антиподи — бездушието на буржоазното общество, което смазва и принизява човека, култовската жестокост и бюрократизъм, пречещи за свободното развитие на хората. Изявявайки своите идеали за прекрасното и възвишеното, лириците изразяват неприязнена нетърпимост към всичко, което сковава човека, което го души. В капиталистическото общество мрежи от заплетени интриги, неблагоприятна атмосфера обграждат човека, пречат му да се изяви пълноценно. В дните на култа у нас вредните методи на действие отблъскваха хората, караха ги да се затварят в себе си, да се самоизолират или самозаблуждават, изпълваха ги с огорчение и тревога. Смазваше се мисловната сложност, богаството на личността; интелектуалните търсения и вълнения често се обявяваха за „интелигентски индивидуализъм". Бюрократизмът бездушно и формално оценяваше хората, не беше в състояние да погледне диалектически конкретно облика на различните индивидуалности.

Съвременното социалистическо общество е най-хуманно, в него се проявява най-голяма грижа за човека, за човешкия дух, за човешката култура. За него не са присъщи безкрилата ограниченост на догматизма, сковаването на творческите прояви. Затова съвременните поети отрекоха напълно бездушието на култа, догматичната изолираност.

Валери Петров с болка си припомня опитите в близкото ни минало да се обезличи човекът. Хуманизмът му въстава срещу догматичната система, която подтиска възвишените стремежи. Поемата „В меката есен" е бунт срещу спъващите прегради по пътя на свободния човек. Лирикът размисля за студеното тържество на култа.

В тази задушна атмосфера, където се ширят вредни методи на ръководство, всички чувствуват, че нещо не е в ред, че трябва да се промени посоката, да се види вярната цел. Едно вътрешно чувство въстава срещу опеката на твор-

ческия дух. Безпределната обич към делото и великите идеи вика от болка, тя е жестоко наранена, измамена в надеждите си. Това не е вик на слабост, това е мощта на стоманата, понесла тежък удар. Но никой не смее да изкаже съмненията си, дори пред себе си не смее да си ги изясни — всеки смята, че това са еретически вредни съмнения, влияние на упадъчни идеи и прояви. Та как е възможно да са погрешни методите, когато навред има не врагове, а свои хора с еднакви идеи и помисли. А в това време незнайно отгде са избуяли хора с беден дух или долни подбуди за евтина кариера и за постигане на бързо удобство в живота. Те компрометират великите идеи, светлината на делото. Поетът В. Петров с възмущение изобличава произвола на негодността и нахалството. Той негодува против унижението на човека, който трябва да прекланя глава пред случайни хора, притежаващи власт.

Истинските комунисти са с чисти души, с идеалистични пориви, със светла вяра. Те често са имали идилична представа за хората. Те не могат да предвидят всички трудности по пътя към красотата и светлината, пренасят собствената си чистота върху цялото общество. Това води до някои заблуди, които В. Петров разкрива в поемата си. Честната преданост, идеализмът хитро се използуват от користни лица за лични цели. Вредно е недоверието към човека, вредно е безразличието към него — но вредна е и идиличната представа за хората. Вярата в творческите сили на човека не бива да преминава в безпочвена наивност, хуманизмът не трябва да бъде нито сектантски ограничен, нито наивно оптимистичен. Щастието се постига трудно, то не е богатство, заровено в земята, което може да се изкопае за миг.

Лиричният патос на В. Петров се прелива с неговата искреност и вяра в идеалите за прекрасното, с комунистическа увереност във възхода на родината, в отстраняването на старите сковаващи норми в обществото.

С психологическо проникновение надниква в личната драма на един комунист Вътьо Раковски. Има ли по-мъчително изживяване от това да бъдеш отречен от другарите си, да бъдеш обвинен от тях, че си враг, предател, вредител — без да имаш каквато и да е вина? Да те гледат със зли очи, изпълнени с омраза и безразличие, тези, с които си се борил против силите на мрака, с които си делил общи идеи, общи трудности, къшей хляб? Поетът рисува със сурови тонове, графично очертава контрастни преливания. Черно и бяло — тези цветове символизират мъчителните зигзаги на душата, обречена на изолиране и унижения, пренебрегната и отхвърлена в критическите моменти. Ето той — причисленият към враговете .— върви сам, болен от мъка, и няма с кого да сподели тревогите си, никой не се спира да говори с него. Той е мъчително сам — като облак в небето, сам — като птица във въздуха. . . Нищо светло не може да има пред него. Без близки, без приятели, без делото, което е смисъл на съществуването му. Бял сняг се сипе по черните му коси и той губи представа за другите цветове, вижда само бяло и черно, черно и бяло. . . Струва му се, че целият свят се състои само от тези два цвята — но и двата го отхвърлят. Едната част на света той самият е отрекъл, а другата, на която се е обрекъл да служи предано — го презира и смазва.

Отнемат му партийната книжка и какво е той без нея? С нея сякаш изчезва от същността му всичко, което е ценно у него. Той е бил горд пред себе си със спомените за борбата, но сега те са непотребни и бледи. Той е лишен вече от всяко богатство — не съществува вече в него боят с жандармерията, където геройски се е проявил, надминал е себе си, разкрил е в един миг неподозирани за него самия сили. И само това ли му отнемат — без партий-

ната книжка той няма вече и железните нерви, силата, спокойствието, твърдостта и способността да мълчи при тежките мъчения в затвора. Отнемат му бесилката, пред която беше изправен, отнемат му и радостта от великата победа на народа. Колко далечни и чужди му стават доскоро светите за него спомени — за нелегалната стачка, за нощните блокади и акции, за позивите и циклостила.

Тръгва от учреждение на учреждение, пише изложение след изложение, но навсякъде се сблъсква с ледената стена на бюрократизма и безсърдечието. . .

Тръпнещ от болка, всеки ден чака писмо, чака отговор, а той все не идва и не идва. . .

Плюещят край него, над него, по него камшиците на обидните слова — груби, жестоки. Плюят го в лицето, стягат душата му в белезници. И вместо великите спомени — кошмарът на подозрението го преследва, мисълта, че е престъпник, черна, предателска душа — сам почва да вярва в обвиненията, сам се съмнява в себе си. Не е ли така в същност — може ли съвсем неоснователно да го преследват? Клеветата като змия обсажда сърцето му и излива отровата си върху всичките му чувства, мисли, желания.

Дълго време никой не си спомня за този жив погребан нещастник.

И изведнъж — възраждане! Изведнъж — като мъртвец, излязъл от гроба, той се движи жив отново сред хората.

Образът в тази творба на В. Раковски е показан в три контрастни етапа на развитие, обединени в една последователност. Поетът пише за героя си с дълбока обич и проникновено разбиране, с лична заинтересованост.

Личната съдба на хората, тяхното самоотричане в името на идеала и взаимопомощта винаги е вълнувала и вълнува нашите поети. Те насочват погледа си към човека като социално същество, като единство на лично и обществено, като цял малък свят от помисли, импулси и отношения, помагат му да се изправи, да види себе си, да се опознае, да разбере мястото и ролята си. Поетите ни се възхищават от безумството на смелите, които побеждават космоса и моретата, възхищават се от вдъхновения труд на човека. Голяма творческа енергия, истинско величие се съдържат не само в дръзновените пориви, насочени към бъдещето, но и в малката почти незабележима дейност на труженици, отдали сърцето си на другите.

В. Ханчев пише за различни хора от най-различни среди в живота. Обичта на поета ги облъхва по особен начин. Навсякъде в центъра на вниманието е човекът — психиката му, волята му, силата му. Няма значение къде се намира — дори и в болница да е лирическият герой, той пак чувствува съвременността, днешното, новото, великото. В цикъла „Жив съм“ дълбоко вълнува леката елегична окраска, която се прелива с философските размисли, станали поетични размисли, с оптимизма, напиращ като струя, с волята за живот. Хуманистичният смисъл на стиховете от този цикъл е в разкриване всепобеждаващата сила на човека, пред когото няма прегради. Лирическият герой е съвременен Гилгамеш, който сразява смъртта. Той е принуден да лежи спокойно, но болестта не приковава духа му. Чрез въображението на поета преброжда градове и планини, представя си живи картини. Те са обгорени от напиращото силно чувство, приглушавано зад привидно обективния тон. Лирическият герой се чувствува дълбоко свързан с хората, творци на новия живот. Не престава сам себе си да чувствува част от този живот!

Много се говори за цикъла „Жив съм“ — и това е основателно. Стихотворенията се изграждат изцяло върху антитеза. На прага на смъртта —

силна жажда за живот, победа на живота! В тихите болнични зали, където царуват тишината, спокойствието и редът, живее едно несломимо съзнание, изпълнено с неподозирани импулси и скрити възможности. . . . Няма тишина за лирическия герой, той е цял в шума на живота.

Поетът знае, че за истинската поезия всичко трябва добре да се изстрада. В стихотворението „Поет" лирическият герой заявява, че желае да е като Колумб — да сложи в малкото си сърце големия свят, недоволството му постоянно да го тласка към незнайни земи. И ние му вярваме.

Там, където се докосне до силни чувства, до експресивни образи, до обобщаваща действеност, поетът търси начин да смекчи ярките цветове чрез контрастни съпоставяния, чрез пестене на багрите, чрез изразност, която говори за утихване, задържане, уталожаване. Това е особено характерно за способа на Ханчев като художник. Ето например стихотворението „Капитан". То започва твърдо, силно, внушително. Началните стихове показват усет за динамика, за противоречиво, диалектически сложно предаване на жизнените процеси. За да избегне всяка опасност от пресилване, поетът, така да се каже, уравновесява емоционалното напрежение с вмъкнатия в края на стихотворението образ на момчето, който придава особена топлота, човешки правдиво съдържание чрез обикновеното, съкровеното, частното. Така се подчертава още по-силно началният момент, който във връзка със замисъла има въвеждащо, насочващо значение.

И какъв внушителен образ на герой създава в това стихотворение поетът! В. Ханчев обича такива силни хора, които не се плашат от трудностите, които не трепват пред опасностите. Той ги рисува с лиричен възторг. В същност това са именно нашите съвременници. Каквото и да работят, с каквито и отношения да са свързани.

Разнообразни са пречките, които стоят по пътя на човека, различни са плевелите, които задушават ценното в живота на хората. Често плевелите са и в съзнанието им, в техните привички, интереси, вкусове, наследени от традицията или придобити от конюнктурни влияния. Александър Геров има особено изострено чувство за тях. Светоразбирането на поета личи в един малък цикъл. Той вярва в силите на човека, в доброто начало у него. Той знае, че никога не бива да се изпада в отчаяние, няма основание за безизходна тревога. Той търси специфичното за човека, което го отличава от животните, и го намира в постоянните му усилия. Чрез тях се е формирала човешката история, те са в същността на човешкото общество. Усилията — плодоносни и целенасочени — са съдбата на хората.

Ал. Геров цени чистотата на човека, защото знае, че нравственото падение не може да се изличи.

Поетът утвърждава първичното, жизненото, близкото до природата като естествена и благотворна среда за човека. Сред кънтящия грохот на големия град душата се измъчва и разкъсва.

Една малка случка разкрива поривите на поетовото сърце. Лирическият герой си припомня — спират неговата кола и в нея се качват един милиционер, двама младежи и друг един — трети, с разкървавено лице, който се е бил и са го били. Лирическият герой се поддава на човешкия си трепет — подкарва колата към болницата. Но младежите реват с озвереност — първо към милицията. Всичко това в стихотворната реч се предава с прости, обикновени слова, звучи като притча. А каква дълбока хуманна позиция се крие зад привидното спокойствие на автора!

Неизброими са лирическите аспекти на хуманизма, неизбродими са пътищата на човешкото сърце. Хуманизъм може да се открие и в комичното интерпретиране, в ироничната усмивка на автора, насочена против ретроградното и отживяващото, в ударите на сатиричния камшик. Хуманизъм има, често проявяващ се с голяма сила, и в стихотворенията, където се описва вечната любов между мъжа и жената. Нерядко повече искреност има в един малък жест, отколкото в гръмките слова и пози. Не вярвайте, когато се тупат в гърдите и се представят за братя на страдащите — в това понякога има лицемерие, желание за показност, за себеизтъкване. Всеки иска да изглежда голям хуманист — и има поети, които тръбят своята жертвоготовност за съдбата на човечеството, които се представят за негови първи приятели. Но тяхната преднамереност не им позволява да предадат своя порив с умение. Те пишат стихове, в които декларативно се набелязват хуманистични идеи — лирическите герои рушат на думи веригите, готови са да сломят враговете на човешкия устрем, потисниците и експлоататорите, крещят против подпалвачите на нови войни, в защита на всички права и свободи, но гласът им е дрезгав, тонът им е нервен и ги изобличава в неискреност. Нямаме винаги основание да се съмняваме в добрите им намерения. Може би наистина те се вълнуват, но подходът им не е верен, в него има нещо фалшиво, което ни оставя резервирани. . .

Истинският поетически израз на хуманизма е еднакво в кръга на сърцето и на ума. Той не се проповядва, не се поднася като лозунг или патетична фраза — а се чувствува в недоизказаните слова, в най-малките едва доловими трепети и движения на сърцето и на ръката. Те нямат чет и брой — неизмерим е резонансът на човешкото сърце, неизмерим е обхватът на човешките мисли, идеи и подбуди — неизмерим като света. Винаги поетите ще носят като знаме и своя хуманизъм — тяхно велико достояние и тяхно оръжие в борбата за човешко щастие, за напредък.

СЪДЪРЖАНИЕ

Ефрем Каранфилов — Партийност и хуманизъм . . . 5
Кръстьо Куюмджиев — Талантливият неуспех на Димитър Димов 25
Христо Йорданов — Човеколюбието — подвиг и драма 49
Елена Димитрова — Хуманизмът на Вапцаров 89
Любен Георгиев — Естетика на характера 109
Здравко Петров — Из историята на българската марксическа литературна критика 153
Магдалена Шишкова — За хуманизма на ранния Димитър Талев 165
Тончо Жечев — Към историята на един мотив в българската поезия 207
Розалия Ликова — За някои прояви на съвременния разказ и повест 221
Стоян Илиев — Парадокси на самочувствието 239
Елка Константинова — Раждането на хуманиста 249
Ваня Бояджиева — Елисавета Багряна 281
Атанас Дишев — Епопея за борбите на партията . . . 297
Иван Попиванов — Лирически аспекти на хуманизма 309

ПАРТИЙНОСТ, НАРОДНОСТ, ХУМАНИЗЪМ

Сборник литературни статии

●

Изд. редактор М. Костова
Художник К. Кънчев
Худ. редактор Д. Донков
Техн. редактор Ив. Атанасова
Коректор Цв. Хантова

●

Изд. индекс 3623
Дадена за набор на 15. V. 1969 г.
Подписана за печат на 12. XI. 1969 г.
Формат 71/100/16 Тираж 6000
ЛГ III-8
Печатни коли 20,13 Издателски коли 23,95
Цена 3,48 лв.

●

Набрана и отпечатана в Печатницата
на Издателството на БАН
София, кв. Гео Милев, ул. 36
Поръчка № 415