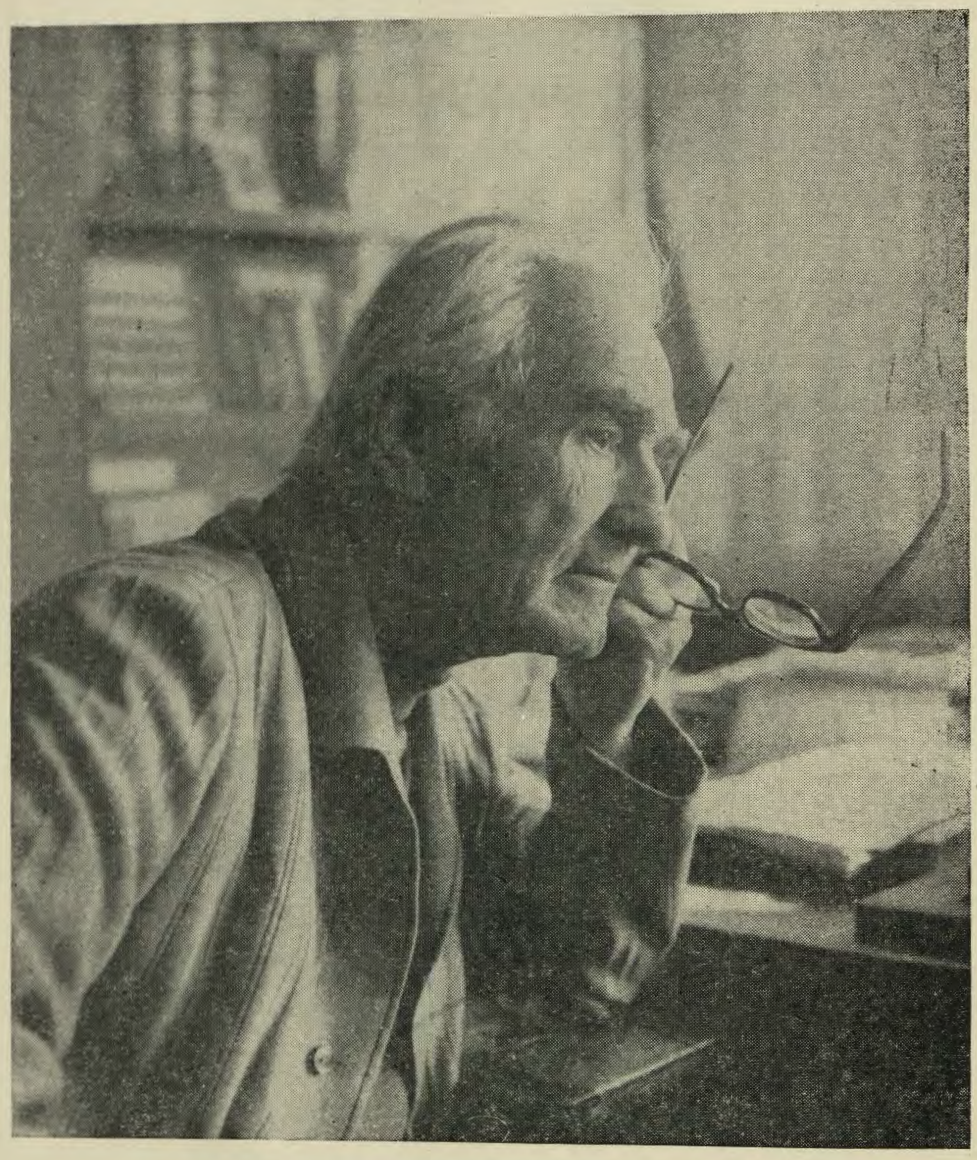
II
4663

ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА



АКАДЕМИК ГЕОРГИ ЦАНЕВ

литер.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ЧИТАЛНЯ

ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

(СБОРНИК В ЧЕСТ НА 80-ГОДИШНИНАТА НА АКАД. ГЕОРГИ ЦАНЕВ)

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ · 1978

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ,
БОЯН НИЧЕВ, ЛЮБОМИР СТАМАТОВ

Т II/4663

БАН
1979

Б 4704/78

© Институт за литература
1978
c/o Jusantor, Sofia

82 Б (05)

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ЖЕЛЮ АВДЖИЕВ

ПРОНИКНОВЕН ТЪЛКУВАТЕЛ НА ЛИТЕРАТУРНОТО НАСЛЕДСТВО (ГЕОРГИ ЦАНЕВ — ЛИТЕРАТУРЕН ИСТОРИК)

Литературната дейност на критика и изследователя Георги Цанев е изцяло вплетена в богатото, разнообразно и сложно развитие на българската литература от края на Първата световна война до наши дни. Последователен застъпник на реалистичната естетика, със сигурния си усет и висок естетически критерий той допринася извънредно много за развитието на българската революционна и изобщо демократична и реалистична литература от това време. Централна критическа фигура в десетилетията между двете световни войни, той отреагирва с темпераментни отзиви и ударни рецензии на първите прояви на няколко поколения млади поети и писатели, като поема риска да утвърди началните им стъпки и да предвиди бъдещото им развитие. Присъдите и прогнозите му с малки изключения се потвърждават. Дълбоко вникнал във вътрешния свят на твореца, в личността на писателя, Цанев не се задоволява само да рецензира. Той прави на най-видните български творци — негови съвременници, а и на писателите от миналото — дълбоко обосновани, ерудирани, но и емоционално раздвижени портрети, които и до днес си остават ненадминати.

Верният поглед върху социалното и литературното развитие, стабилните естетически изисквания помагат на Цанев да вниква в най-характерните тенденции на литературния процес, да улавя новото, перспективното в развитието на художественото мислене, на поетиката. Затова и при най-активната си оперативна критико-рецензентска дейност той хвърля, макар и от време на време, поглед върху някои от по-общите явления в съвременния литературен живот и в миналото, търси линиите на литературния развой за определен период. Тези опити след победата на социалистическата революция у нас все повече и повече изместват оперативната критика, за да превърнат — във връзка със задължението му на професор и академик — изследването на литературните ценности от миналото, проблемите на наследството в център на литературните интереси на Цанев вече цели три десетилетия. Днес Цанев е най-значителният наш литературен историк, но не безстрастен ре-

гистратор, а също така и вдъхновен ценител, при когото литературноисторическите „пристрастия“ са друго превъплъщение на една и съща творческа личност.

Георги Цанев започва системно и целенасочено да изследва литературното минало, да се занимава изобщо с литературна история, както вече се каза, след революцията на 9. IX. 1944 г. Вярно е, че отначало като един от редакторите, а известно време и главен редактор на сп. „Изкуство“ той участвува най-активно и отговорно в организирането и сплотяването на антифашистките литературни сили, в направляването на литературния живот в първите трудни месеци и години на свободата. Редакционните задължения са изисквали да излиза и с отделни бележки и една рецензия („Изток—запад“ на Ламар), с оперативни, насочващи или юбилейни статии. Но постепенно било поради нуждите на преподаването му в университета или изследователските задачи в литературния институт на академията той изостави оперативната критика и изцяло премина към литературната история. Известна подготовка за пълното преориентиране към литературноисторическите изследвания съществува и в някои работи на критика още от 30-те години—В. Друмев, Б. Пенев и др.

Почти всички статии, студии и други проучвания на Цанев, разработени въз основа на марксическата методология, са обърнати вече три десетилетия към литературното минало, главно в периода от Освобождението до 9. IX. 1944 г. Това личи и от книгите му: „Пътят на Яворов“ (1947), „Страници от историята на българската литература“ (1953 и разширени издания — 1956, 1958), „По пътя на реализма“ (1960), „Критика“ (1961) и ново разширено издание „Писатели и проблеми“ (1965), „Традиция и новаторство“ (1965), а в последните години — четиритомната поредица под общото заглавие „Страници от историята на българската литература“: „На прелома на две столетия“ (1971), „По нови пътища“ (1973), „Художествени образи и критически идеи“ (1975).

Цялостно се преоцени литературното ни наследство непосредствено след 9. IX. 1944 г. — задача от национален мащаб, без решението на която не можеше да се изгражда и съвременната литература. За тази преоценка най-подготвен несъмнено беше Г. Цанев. Без да се осланя на критическия си опит, той започна всестранно и задълбочено да проучва проблемите на българската литература и едни от най-видните й представители от времето след Освобождението. Оказа се обаче, че въпреки направеното от Г. Бакалов и Т. Павлов съществуват много трудни и неизяснени въпроси за пълното критическо преосмисляне на литературния процес. Към това се прибавяха неизживените догматични сектантски увлечения или администрирането не само в литературната политика, но и в литературната наука. . . Литературната работа на Цанев споделяше грешките, беше зависима от зигзагите на нашата литературнотеоретическа и критическа мисъл. Тази зависимост от конкретния исторически момент показа, че макар очите му да са обърнати към миналото, насищайки проучванията си с динамиката на естетическото мислене, с напрежение и критически нерв, той чувствуваше пулса на съвременността. Новите проблеми и задачи, задачите на критиката навлизаха и в литературноисторическите му работи.

За единството между литературния теоретик, критик и историк Цанев е говорил не един път. В уводните думи към третия том от „Страниците“ „По нови пътища“ той изрично напомня: „Винаги съм мислил, че литературният

историк трябва да бъде преди всичко критик" („По нови пътища", 1973, с. 8). За Цанев зависимостта на литературния историк от критика не е абстрактно положение, а конкретна истина, която намира потвърждение в собствената му практика.

Опитът на литературния критик, на ценителя със стабилен художествен критерий помага извънредно много при оценката на литературното наследство, при достойно показване на естетически ценното в миналото. Независимо от задръжките и увлеченията Цанев е направил досега най-много за правилната марксическа оценка на литературното наследство. Трудно можем да си представим по-сетнешното и сегашното ни отношение или оценка на Ив. Вазов и З. Стоянов, на Ал. Константинов и Г. Стаматов, на П. Яворов и Пенчо Славейков, на Елин Пелин и Д. Дебелянов без първите пионерски статии на Цанев. Пристъпвайки към това наследство като школуван и зрял критик, той успява да изнесе на преден план непреходното в него, да покаже например епохалното национално историческо дело на Ив. Вазов, гражданската стихия на Ал. Константинов, изобличителния патос на Г. Стаматов, сложния и драматичен „път" на П. Яворов, „поезията на живота" на Елин Пелин, сърдечните „вопли" на Д. Дебелянов, новаторската същност на творчеството на Хр. Смирненски и на „септемврийските поети" и т. н. Той начерта и главните линии на литературното развитие от критически към социалистически реализъм.

Изправен пред нови и трудни проблеми, Цанев написа още в първото десетилетие след социалистическата ни революция редица статии и студии от по-общ теоретичен характер, макар да не обича отвлечените теоретизации. В тях си постави задачата да намери сигурен критерий за оценка на създаденото в миналото и за приобщаване на съвременниците към идеите и чувствата, етиката и художествените открития на творците от по-раншните епохи. Писани в различно време, в тези статии и студии — „От символизъм и реализъм към социална поезия" (1946), „За литературното наследство" (1953), „Опит за периодизация на българската литература след Освобождението" (1955), „Начало и развой на критическия реализъм в българската литература" (1958) — може да се види движението и търсенията на нашето литературоведение, еволюцията във възгледите, позициите и постиженията на Цанев като литературен историк и критик. В първата студия се разглежда важният, но все пак хронологически по-определен момент от развитието на българската литература — въпросът за съдбата на символизма в България. Останалите студии имат много повече и по-обобщен и методологически характер — за наследството като основа за изграждане на съвременната литература; за главните периоди в сложното развитие на българската литература след Освобождението; за началото и развоя на реализма и по-специално на критическия реализъм...

Общата постановка на проблемите и особено тълкуването на конкретния литературен материал — примери от събития, творби и автори — в студиите несъмнено са верни, основани на научното виждане за характера на литературното творчество, за закономерностите на литературния процес, за приемствеността и т. н. Същевременно обаче, писани преди повече от две десетилетия, те носят, както вече бе отбелязано, белега на времето: доверяване и съобразяване с истини, втълпявани по административен път, неизживени напълно вулгарно-социологични и сектантски остатъци. . . Никак не е трудно да видим днес в тези работи на Цанев твърде стесненото схващане за символизма и реализма (теорията реализъм—антиреализъм), увлечения в търсене

на елементарна и директна зависимост на литературното развитие от гражданско-политическата история, в преувеличаване значението на идейно-политическия еквивалент на творбите. . . Много скоро сам Цанев в значителна степен коригира, особено след Априлския пленум през 1956 г., увлеченията си, допълни, обогати и уточни схващанията си. И това най-добре личи в студиите „Литературната критика след 9. IX. 1944 г." и „Традиция и новаторство". Но и тук има едно друго обстоятелство: известно освобождаване от задържащите жива мисъл на критика теоретически постулати и навлизане в терена и атмосферата на съвременната литературна действителност, където той така сигурно се движи. . .

Дори в по-общите разсъждения за „Критиката като литературен жанр" от „Литературната критика след 9 септември 1944 г." (основани в значителна степен на казаното още в статията „За литературния критик", разбира се, допълнено и доуточнено) Цанев илюстрира с рецензентската практика на младите български критици за съвременни автори и произведения. А когато проследява 15-годишното развитие на критиката, той вече направо се намесва в литературния процес, коригира направления и оценки за редица съвременни български поети и белетристи (Н. Фурнаджиев, Хр. Радевски, В. Петров и др.), обявява се смело срещу догматизма и сектантството, като отправя доста остри бележки към критиците за техните работи от първите години след социалистическата революция. Изобщо успешни са усилията на опитния критик към възстановяване, така да се каже, на пълните права на художествената критика и чрез собственото отношение към някои съвременни автори и проблеми.

Още по-показателно е отношението на Цанев към съвременната литература при разглеждането на проблема за традицията и новаторството. Найнапред неговата богата ерудиция, отличното познаване на литературните факти заедно с творческото критическо разшифроване и при верен идеен и естетически критерий му дават възможност да направи твърде обстоен преглед на развоя на българската литература след Освобождението до наши дни, все с оглед, разбира се, на проблема за съотношението между традиция и новаторство. И литературният историк и критик стига до извънредно ценни констатации, до нови осветления както на различните проявления на диалектическото противоречие и единство на традицията и новаторството в различните литературни периоди, така и в доуточняване и коригиране на някои от собствените си по-раншни схващания.

Особено показателно е отношението към символизма. И тук разсъжденията и изводите са свързани с въпроса за новаторството на символистите, за онова, което те внасят в българската литература, и за традициите, които оставят. Авторът смело преодолява досегашното пълно, без уговарки отричане на символизма, дошло като резултат на предишните догматични постулати и унифицираното мислене. Без да отива в другата крайност, Цанев съвсем трезво, научно-обективно и вещо разкрива цялата сложност на днешното ни отношение към символизма. Потвърждава марксическото положение, че като литературно течение символизмът у нас (особено след Яворов) е свързан с упадъка на буржоазната култура, че във философската му основа лежи философията на индивидуализма и т. н. Същевременно обаче — сочи Цанев — символизмът във всяка страна има специфичен облик и дори и в една и съща страна той не е единен. У редица наши поети-символисти откриваме израз на недоволство от буржоазния свят с неговия обществен и личен мо-

рал. Тъй като сами се смятат за най-големите новатори, поетите-символисти и теоретически, и практически се борят срещу всяка традиция, срещу реализма и народността, като отправят призиви за освобождаване от националното и за устремяване към чисто наднационално изкуство. . . В същност самите те следват традициите на чуждия, главно френския и руския символизъм, а у нас техни учители са Пенчо Славейков — с някои индивидуалистично-естетски тенденции в творчеството си, но и със стремежа към изследване вътрешния свят на човека; Яворов — с определени упадъчно-символистични стихове, но и с дълбоко тревожната си и по лермонтовски неспокойна и бунтовна лирика. „Не може да се отрече — заключава Цанев, — че символистите наистина обърнаха внимание на нови усещания, внесоха нови идеи, чувства и настроения, нови мотиви в нашата лирика. И за тях, разбира се, те откриха нови художествени похвати и поетични средства. Като оставим настрана големия книжен баласт, плод на подражание, те — в най-искрените си творчески моменти — изпълниха поезията си с душевни колебания, съмнения, песимизъм, със скръб и дълбока болка от една тежка действителност. . .“

Наистина с увлеченията си по болезненото, с бягството от обикновения човек и неговите нормални тревоги и със затварянето си в своята „кула от слонова кост“ стиховете на поетите-символисти придобиват упадъчен характер. „Но там, дето все пак те намираха извор на вдъхновение във връзките си с нашата действителност, в изгледите на природата или в личната си съдба, в своите неосъществени човешки мечти и стремежи — там техните стихотворения, макар и създадени с художествените похвати и поетични средства на символизма, си остават искрена и някъде голяма поезия със свое място в българската литература.“

Въпреки противоречивия характер на символистичната поезия авторът открива ценните идейно-емоционални моменти в нея и заслуженото ѝ намира място в развитието на българската литература. Специално подчертава и големите заслуги на поетите-символисти пред българската поетика благодарение на „най-хубавата, най-бляскавата и най-безспорната страна в тяхната поезия. . . нейния съвършен стих“. Макар и да възприемат завещаното от Хр. Ботев, Пенчо Славейков и други творци, поетите-символисти само широко използуват музикалната стихия на словото, търсят най-изисканите съчетания и най-смелите асоциативни връзки на думите, алитерациите, неочакваната инструментировка на звуковете, римите, непознатите преди строфични постройки и т. н. Те въвеждат нашироко и свободния стих. Безспорните новаторски търсения и завоевания по отношение на езика и стиха преминават и в традиция, върху която се градят след това усилията на младите поетични генерации. И пак — Цанев не забравя да направи уговорката — пренебрежителното отношение към съдържанието довежда и до отрицателни резултати, особено ярки в епигоните на символистите, които оставят съвсем лъжлив блясък на стиха.

Така авторът стига до една обективна, съобразена с литературните факти вярна оценка на символизма като школа. По-точно, отколкото досега посочва заслугите на българските символисти и определя тяхното място в литературното развитие. Може би не всички формулировки са напълно приемливи. Може да се поспори например по твърденията за съотношението на реализма и романтизма в лириката на Димчо Дебелянов или по категоричната оценка на поезията на Теодор Траянов. . . Ако се обърнем към по-раншните изказвания на литературния критик и историк, ще видим несъмнено

развитие във възгледите и твърденията, за съжаление невинаги възходящо. Напразно обаче някои правят капитал от това, да речем, че Цанев бе отстъпил от правилното си отношение към символизма, изработено преди 25—30 години, и че сега се връща наново към него. В същност би трябвало с болка и горчивина да напомним за онова време, когато се диктуваше кое е вярно и кое невярно в литературата... А само преди 25 години, когато се опита да защити поне очевидната заслуга на символизма за развитие на българския стих, Цанев бе заклеймен като формалист.

Новаторските търсения и усилия на днешните български поети и белетристи Цанев обосновава тактично, но и сигурно, вещо. Той внимателно коригира увлеченията на някои поети в интелектуалната поезия (съществуващи повече в техните изказвания) като единствена поезия на нашето време и доказва, че повечето философски и интелектуални моменти съвсем не означават игнориране на емоционалната основа на поезията. Същевременно не е съгласен и с онези, които виждат във всички — напълно естествени и закономерни — стремежи към нови форми и похвати в днешната ни литература печата на декаденството и чуждите образци. С хубав анализ на произведенията на едни и от най-талантливите представители на съвременната поезия и проза — В. Петров, Ст. Цанев, Й. Радичков и др., критикът посочва и утвърждава действителните новаторски постижения на днешната ни литература.

Точността и яснотата на мисълта, категоричността на изводите и заключенията са истинска критическа добродетел и на литературния историк Георги Цанев. В неговите работи няма лъкатушения и зигзаги, няма изкуствено и позьорско къдрене на мисълта и фразата, няма натрупване на излишни допълнения и указания, които най-често прикриват липсата на дълбока и богата мисъл, на верен естетически критерий. И ако в общата постановка поради обективни и субективни причини Цанев допущаше, както и цялата ни литературна история и критика, грешки, той и при най-силните вълни на догматизма и схематизма — не сгреши и не се поколеба по въпросите за конкретната идейно-художествена оценка на отделни творби и цялото творчество на даден писател. Защото като истински творец-ценител той винаги навлиза в света на художника, намира специфичното и поетично значимото, за да го подчертае и изтъкне, макар и само с няколко, но много точни и категорични фрази. Защото той никога не престана да се бори за висок художествен критерий, за високо качество в литературата и непрестанно защищаваше и подпомагаше талантливите творци и остро осъждаше бездарниците и псевдотворците. А когато с цели критически „кампании“ се отричаха заради мними или пресилени буржоазни и формалистични влияния такива поети като Н. Фурнаджиев, В. Петров и други, Цанев остана верен на своя художествен усет и предпочете да мълчи.

Все пак основното, главното в проучванията на Цанев си остава литературното минало. Не е възможно в статията, а и неоправдано по същество е проследяването на различните публикации на Цаневите студии и очерци. Още повече, на една голяма част от тези публикации трябва да се гледа и като обобщение, дообработка и преосмисляне на критическата му практика от преди 9. IX. 1944 г. Ще се задоволим само с по-общ поглед върху научната историко-литературна и критическа стойност на четирите тома от неговите „Страници от историята на българската литература“, тъй като те са последните му най-пълни, най-точни и най-завършени работи — изключително ценна равносметка

на 30-годишните му изследвания върху българската литература. Тук съществува и друга особеност. В първите два тома, в които преобладават проучванията му върху българската литература до Първата световна война, има и някои съвсем нови студии и очерци, писани за нуждите на сборниците. А в третия и четвъртия, особено в третия том, където е преосмислено литературното развитие след Първата световна война до средата на 20-те години и в които сам критикът играе най-значителна роля, личното участие пък придава на тома особен историко-мемоарен облик. . .

Както сам Цанев се уговаря в посочените „уводни думи" на третия том на „Страниците. . .", той гледа не като на „системна, пълна литературна история", но че в тях „критическата оценка осмисля историко-литературното изследване. Във всеки случай критическият патос доминира." Оттук — не библиографска изчерпателност, а подбор на авторите. Действително Цанев избира най-значителните и оригинални представители на литературата в миналото, като се води от една мъдра, идеологически вярна и далновидна мисъл, която в най-голяма степен осмисля посоката на търсенията и литературния анализ: доколко тяхното творчество е останало като идейно-естетически ценен документ в общонационалната ни култура и литература, доколко е близко до нас днес, доколко служи на социалистическата литература. . .

Наистина „критическият патос" доминира във всички томове, особено в литературно-критическите очерци, като „особен жанр на портрет и развитие". . . Но той личи и в началните, „панорамни" глави на първите три тома, където се изявява литературноисторическото кредо на изследователя-критик— „Литературният живот от Освобождението до края на 80-те години", „Литературните направления и борби на прелома на две столетия", „По нови пътища", — когато в богатия исторически и литературен материал търси и улавя художествено ценното и емоционално заразяващото, новото и прогресивното. Стъпил здраво на научна основа, той не се смущава от противоречивостта и разнообразието на възгледите, сложността и богатството на естетическите търсения. Макар и с по няколко думи, успява да каже най-характерното за всички български писатели, оставили име в литературата. И най-кратките оценки и характеристики съумява да скрепи с много добре подбрани примери. В четвъртия том „панорамната" глава се замества в определена степен от прегледа върху развитието на българския роман между двете световни войни.

Досега нямаме по-пълна и по-убедителна картина на литературния живот през 80-те години на XIX в. и след войните до средата на 20-те години. Тук грижливият и точен марксически поглед на изследователя е умело допълван с проникновението и темперамента на литературния критик. А втората картина („По нови пътища") е стоплена и раздвижена от развълнуваността на спомените на участника в литературните борби, разбира се, и със. . . задоволството, че оценките и прогнозите от младите години са се потвърдили и сбъднали в понататъшното развитие на българската литература и чрез съдбата на българските поети и писатели . . Макар в студията за критическия реализъм да се набелязва най-характерното от литературната атмосфера на 90-те години, все пак се чувствува липсата на специално и обстойно разглеждане на това толкова важно десетилетие в литературната ни история, когато за първи път може да се говори за напълно развит и богат литературен живот, с открояващи се творчески личности, живеещи вече с напълно обособено художествено съзнание, с многообразието и поляризацията на естетическите търсения, и то при войнствуващи литературни лагери. А и в студията, писана през 50-те

години, могат да се открият тук-там и неизживени докрай остатъци от малко стеснено схващане за развитието на реализма в нашата литература, на недоотчитане на цялото многообразие дори на самото реалистично изображение, на известно надценяване значението на критическия реализъм. . .

В очерците на Цанев за избраните поети и писатели в трите тома личи още по-добре вещият проникновен и зрял ценител, майстор и на конкретния анализ, и на синтетичния портрет. Разбира се, по-голямата част от анализите и очерците са се подчинили в значителна степен на нуждите на монографичния очерк, пригоден към наистина не „пълна", но все пак литературна история: по-голяма системност и последователност при следване на единна методология, повече биографични и други данни за автора, много повече общокултурни факти. . . Но и тук Цанев, който не обича предпоставяните тези и не иска да блесне със знанията си, успешно и творчески използува историческите факти и документи, като ги насочва пряко към личността на твореца, умело свързва условията и противоречивите идейни и естетически тенденци на епохата с художественото му дело. И макар да използува направеното в литературната история и критика преди него, намира своя емоционална ос, свой ъгъл на виждане, като освежава и задълбочава известното и познатото, стига и до свои нови оригинални обобщения.

С право под заглавието „С патоса на възторга и изобличението" (първия том), обхващащ периода до края на XIX в., Цанев поставя на първо място Вазов, и то с обширен монографичен очерк. Едва ли би могло да се постъпи и по друг начин. С вечно живото дело на големия народен поет води началото си литературата ни като национално достояние. Критикът доказва, че неувяхващата сила и въздействие на Вазовата поезия и проза се гради преди всичко върху неразривната връзка на поета с народа. На основата на това разбиране разглежда лириката му като спонтанен отклик на народната съдба, подчертава нейната жизненост и патриотично-романтичен патос, изтъква патриотичото въодушевление в „Под игото" и „Немили-недраги", чистата любов към България и родната природа в пътеписите, критическия реализъм в разказите и т. н. Независимо че разглежда в по-традиционен историко-литературен план цялото изключително богатство на народния поет — лирика, поеми, белетристика, драми, пътеписи, — Цанев не се увлича във фактите, а търси проблемите, като проявява познатата си аналитична способност и високохудожествени изисквания при тълкуване и на отделните детайли, и при обобщенията. Никой български литературен историк и критик не е допринесъл толкова много за цялостното осветление и вярното възприемане на наследството на Вазов, за навлизане в съзнанието на широките слоеве в народа образа на народния поет, колкото е направил Цанев.

Във възрожденския патриотичен патос и проникване в народната съдба вижда той и значението и стойността на „Записките по българските въстания" на З. Стоянов. Спира се в краткия очерк и на изключителните белетристични качества и епически замах на неговия самороден талант, по-специално на способността му да вижда и типичното, закономерното, и индивидуалните особености, да разказва искрено и с живо чувство за хумор и ярък език, темпераментно да изразява авторската си позиция. . .

По-друг облик имат очерците на Ал. Константинов и Г. П. Стаматов, може би поради основния си патос — изобличението. Съдържащи елементите на най-добрите портрети на Цанев, те са по-синтетични и есеистични, с повече внимание към личността и гражданските проявления на авторите, към

творческите предпочитания, похвати, стил. . . Затова напр. Ал. Константинов, разбира се, при сигурен анализ на образа на Бай Ганьо, този „невероятен българин", на пътеписите и фейлетоните изпъква с творческата си съвест на неподкупен талант и смел гражданин. А Стаматов се налага със своеобразието на сатиричното виждане, с неповторимия си и специфичен стил на безкомпромисен изобличител. За това е спомогнало и вмъкването (естествено не механично) на някои по-раншни и в по-есеистичен план наблюдения на Цанев. Разбира се, на читателя би му се искало да види под „патоса" на „изобличението" и други сатирици-изобличители (като Ст. Михайловски). Но. . . правото на избор си е предоставил, според цитираната предварително постановка и уговорка, сам авторът на „Страниците" съгласно собствения си усет и преценка за художествено ценното и значителното.

Развитие и обогатяване — според еволюцията на виждането на Цанев — ще открием и в очерка за Пенчо Славейков (втория том). Докато през 1952 г. критикът не говори за философските поеми на П. Славейков или в скоропоговорка ще отбележи, че са изградени на книжни идеи, през 1971 г. той вече се занимава с „интелектуалното начало" в творческата природа на Славейков, най-добре изразено именно във философските поеми, със стремежа му да съедини националното с общочовешкото, с изразяване на съкровени мисли и желания, за драматизма и трагизма на големите творци, с новите мерки за човешко поведение, за етичност, естетичност и т. н. Така Цанев отбелязва широтата в естетическите търсения и художествения кръгозор на Славейков, маркира някои особености на неговия реализъм, чието пълно изясняване се нуждае от повече съображения и аргументи. Особеният пиетет на Цанев към творчеството на Яворов (датиращ още от студентските години на критика, показан в монографията за поета от 1947 г. и в различни предговори и статии) тук е изразен в сравнително кратък, но съдържателен и целенасочен очерк, който започва с твърдението, че „в родословната книга на най-големите български поети Яворов иде веднага след Ботев", а след детайлното и убедително проследяване на идейно-творческия му път завършва с мисълта, че „творчеството на този любим национален поет „е една от здравите основи, върху която се изгражда нашата днешна социалистическа култура".

Като живо, с непомръкнали идейни и естетически ценности е оценено творчеството на най-големия художник-реалист на селото в нашата досоциалистическа белетристика Елин Пелин. Жив е и духовният образ на твореца, тъй като той е така кръвно свързан с народните маси, че е усвоил и погледа на народа, че „чувствува и мисли като него", като народа гледа „просто и естествено на живота", независимо че в очерка е допуснато твърде подробно тълкуване сюжетите на някои разкази („Напаст божия" и др.). А искрената и завладяваща поезия на Д. Дебелянов е представена също така с нейната неувяхваща поетична сила и въздействие върху няколко поколения.

Г. Цанев е един от първите, който разяснява историческите заслуги на Д. Благоев като основоположник на марксическата критика и на Г. Кирков като един от създателите на социалистическата ни литература. А тяхното дело още по-директно е свързано с днешната литература.

С очерците си за Хр. Смирненски и за Гео Милев, за А. Разцветников, Н. Фурнаджиев и А. Каралийчев (третия том) Цанев съединява миналото и настоящето и най-непосредствено навлиза в съвременната литература, тъй като Н. Фурнаджиев и А. Каралийчев бяха едни от създателите и на социалистическата литература след Деветосептемврийската революция. С изключение

на Гео Милев за останалите години той е писал още при началните им стъпки, като сам е допринесъл извънредно много за откриването и налагането им в националната ни литература. Поради това в този том много повече, отколкото в другите критикът стои пред литературния изследовател. Към първите вдъхновени статии и портретни скици са прибавени нови факти,съображения и теоретически обосновки, за да се покаже еволюцията на авторите, да се приобщи литературното им дело в определена степен към замисъла и изискванията на един по-цялостен исторически поглед. Това действително са — особено за Н. Фурнаджиев, А. Разцветников и Гео Милев (за А. Каралийчев Цанев се задоволява със съвсем кратка скица) — най-пълните и най-хубави монографични очерци за техния сложен път, за тяхното важно място на творци и новатори в българската литература.

По-специално в очерка за Н. Фурнаджиев възможностите на литературния историк и критик са се изявили в пълната си сила. С какво проникновение е разкрито например новаторството на Фурнаджиевата поезия от „Пролетен вятър“ и „Дъга“! Нали сам Цанев е свидетел на раждането на тази поезия и един от нейните първи вдъхновени ценители. . . Сега към младежкия възторг е прибавена сигурността и мъдростта на зрелия критик. Но с това картината не се е променила, или по-точно, станала е само по-богата, по-съдържателна, по-убедителна. Това е най-сполучливият очерк за големия наш съвременен поет. Така аргументирано и всестранно е проследен сложният път на Фурнаджиев, така съпреживяно и творчески изяснено е неговото поетично дело, че перифразирани, думите, казани за Фурнаджиев, могат да се отнесат и за самия Цанев: в очерка намираме богатия творчески профил на критика и на литературния историк и нека всеки си избере онова, което му се нрави. . . Който иска да прочете лирически развълнувани редове за младежки лудата и дръзка поезия на Фурнаджиев, нека да види казаното в очерка за „Пролетен вятър“ и „Дъга“ — за „ликуващата радост“, която се разлива в стиховете, за камъните, вятъра, момичето, песните на дъжда и дори на смъртта, които са „весели“. . . „Сякаш във всички прояви — в живота и в смъртта — поетът долавя многозвучната песен на битието. Светът е велико единство. Земята, небето, вятърът, човекът се сливат в едно общо движение, в което и песента на смъртта е песен за живот.“ Който обича спокойните като самата поезия на Фурнаджиев от „По пътищата ти вървях“ и „Слънце над планините“ размисли, ще ги намери там, където авторът говори за онези стихове на поета, в които намираме „прости лирични картини, непринудени разговори и срещи, в които изпъква ту някоя нова черта на човека, ту ново явление в живота, ту трудност, която стои на нашия път.“

Който потърси синтетична характеристика за целия творчески път на поета и за жизнеността на неговата поезия и за неговото новаторство в образността и стиха, ще ги открие там, където критикът отбелязва, че стиховете са израз на „възторжения дух на поета и на грандиозния бунтовен ритъм на времето, и на творческия шемет на пролетта, и на лудия устрем на пролетния вятър, който се асоциира с устрема на революцията и получава символично значение“; или когато говори за „диалектиката“ на поетовия дух, който „обединява, свързва в едно смъртта и живота, ужаса и надеждата, скръбта и вярата, трагичното и оптимистичното, омразата и любовта — за да утвърди вечния прогресивен ход на живота, светлата радостна същност на битието“. Не липсват и разсъждения около художествения метод на поета с някои нови мисли за съотношението между реализъм и експресионизъм в стиховете му,

за влиянието на имажинизма и на домашните учители — Ботев, Яворов, Дебелянов, Смирненски (макар генетичната връзка с Ботев да се нуждае от по-голяма аргументировка) и т.н. А образец на убедително и обосновано изясняване трагизма и вътрешния, дори на места антифашистки протест във Фурнаджиевата поезия като резултат на обществената атмосфера намираме в онези мисли, където Цанев говори за стиховете му в края на 20-те и 30-те години, когато той се откъсва от комунистическото движение.

Всичко това, разбира се, не е някаква мозайка от различни критически преображения на самия Цанев. И емоционално-импресионистичната развълнуваност, и научната аргументировка са свързани и обединени около дълбокото вживяване в лириката на Фурнаджиев и около един верен поглед върху развитието на цялата революционна поезия. Затова при всичкия си възторг критикът запазва трезвостта и научната обективност на литературния историк. За разлика от някои по-млади критици той не издига очевидно неприемливите образи и идеи на поета в някакви открития и върхове, без които е немислима самата му поезия, а споменава и за неясни и тъмни моменти в поетовите образи, и за увлечението в имажинизма, и за понижения обществен патос на поезията му след 1925 г.

Очеркът за Смирненски въпреки правилната научна и съвременна аргументировка и верните анализи като че ли не може да грабне читателя така, както първите статии на Цанев за най-големия пролетарски талант. Навярно затова допринасят някои нарушавания на мярката при неоправдано подробното изясняване на идеята и темата и изобщо съдържанието на отделните творби („Йохан“ и др.).

Още самото заглавие на IV том „Художествени образи и критически идеи“ говори за по-особения, малко по-различен от останалите томове на поредицата облик. Тук са събрани студии и статии, очерци и портрети на Цанев, отнасящи се главно за литературното развитие след втората половина на 20-те години. Но точността на хронологията не е спазена. Засегнати са някои проблеми и творби, характерни за времето непосредствено след Първата световна война, а дори и по-рано („Иван Вазов в развитието на българската литература“) или за днешната ни литература (очерка за Христо Радевски)... Двата раздела в този том се разграничават по други показатели: в първия се анализира творчеството на редица поети и писатели било в обобщителни статии, било с отделни очерци (Христо Радевски и Никола Вапцаров, Стоян Загорчинов и Константин Петканов); във втория намираме по-общи литературнотеоретични проблеми (за проникването на Лениновите литературни възгледи у нас и върху изказванията на Георги Димитров за литературата) и очерци за литературни критици (Георги Бакалов и Боян Пенев). А интересните мисли за рецензията подхождат повече за сборник от критически статии и рецензии. По-голямата част от работите са писани в последните години. Но в някои от статиите се използуват редица публикации на Цанев още от 20-те и 30-те години.

Макар външно томът да не следва познатата схема и структура на първите три тома, вътрешно между тях съществува дълбоко единство. То е изградено и върху общия верен поглед на литературния историк за литературното развитие и върху същия стабилен художествен критерий; върху предпочитанията към реалистичното и революционно перспективното изображение и усета за новото в погледа и светоусещането, в стила и поетиката на отделните творци.

Отсъствието на уводна проблемна глава се замества — разбира се, далеч недостатъчно — от обзорната студия „Някои проблеми на романа в българската литература между двете световни войни“, посветена на романите, третиращи проблемите на тогавашната (между двете световни войни) съвременност и на историческото минало. Като използува някои свои статии и рецензии, написани по-рано, но съответно обогатени и осъвременени, Цанев привежда най-напред редица идейно-политически, психологически и литературни съображения от нашата и общоевропейската действителност като обяснение за закономерния стремеж към широките епически рамки на романа, към „романовата епидемия. . .“. А след това прави сполучлив, макар и според задачата си бегъл и неразгънат, преглед на открояващите се творби на по-видните представители на романовия жанр — от А. Страшимиров през Й. Йовков до Г. Караславов и Л. Стоянов. С верен поглед за идейните търсения и вложената проблематика, със сигурния усет за художествената логика на сюжетите и конфликтите, за психологическа правдивост на образите и пластичност на картините или авторското чувство за съвременност Цанев стига до кратки, но съдържателни характеристики за отделните романи, отличаващи се с яснота и категоричност на оценките, с точни попадения за чертите от портретните скици на белетристите. С това се компенсира непълнотата в теоретичните разсъждения за романа като жанр. Крайният извод е, че въпреки усилията и количествения растеж, навлизането в обществената и морална атмосфера на новата епоха българският роман не може „да стигне естетическото равнище на поезията и разказа“. . . Речем ли да посочим най-хубавото, създадено в нашата романистика между двете световни войни, ще трябва да спомена без всякакво колебание историческия роман „Ден последен, ден господен“, а и романа из съвременния живот „Снаха“ („Художествени образи и критически идеи“, 1975, с. 33).

Затова във втората част от студията — „исторически роман“ — между „Роби“ и „Мехмед Синап“, „Хайдутин майка не храни“ и „Водителят“ Цанев поставя най-високо „Ден последен — ден господен“ „като най-хубавия исторически роман“, в който образът на главния герой Момчил е „откритие на нашето време“; образ „ярък носител на убедителен и внушителен социален борчески патос“. . . Само че когато след това се припомня апелът на Г. Димитров от 1935 г. към писателите да създават литературни герои от пролетарското движение, на които да подражават милиони, или призивът на Г. Бакалов за изобразяване героиката на съвременността в „Изобразете героичното“ (1936), е прибавено, че пътят към всичко това бил „проправен“ от „Ден последен — ден господен“, така се получава впечатлението за някаква едва ли не изключителна идейна прозорливост на С. Загорчинов. . .

И в специалния очерк за творчеството на Загорчинов, смятайки го основателно за нов момент в българската историческа романистика, макар да се спира на първите, а и на по-сетнешните творби на писателя, Цанев поставя в центъра на своя анализ и наблюдения „Ден последен — ден господен“. Наред с изясняване съвременния поглед на автора за далечното минало и прогресивната идейна основа на романа сега по-подробно са проследени сюжетното развитие и драматичните сцени, образите както на Момчил и Събо, на Елена и Ефросина, така и изобщо на народа. Говори се за поетичния усет на белетриста и сигурната му интуиция за историческа правда, за особеностите на художествения му метод — реализъм, но и с някои черти на романтизма. . .

В специална статия „Земя и свобода“ Цанев разглежда историческите романи — главно серията „Жътва“ на К. Петканов. Въпреки че писателят демонстрирал неприкрито субективното, лирично отношение към патриархалния бит и нравственост, въпреки че често и без мярка идеализирал някогашното българско село, заключението на литературния историк и критик е, че той все пак успявал да ни поднесе една, общо взето, приемлива картина на селския патриархален бит. Затова може би и така подробно са разгледани отделните романи на серията. Когато обаче писателят се опитва да улови и представи прогресивните явления и движения, особено в съвременността, неговият консервативен и религиозно-идеалистичен мироглед го довежда до фалшиво изображение с консервативни идейни тенденции, до изопачаване на жизнената правда.

Докато в очерка за Хр. Радевски Цанев разглежда в хронологичен план развитието на поета, като стига и до сегашното му творчество, в статията за Н. Вапцаров той се спира специално върху майсторството на големия поет — по-конкретно върху художественото своеобразие на неговата поезия със специфичните похвати и предметен стил, искреност и музикалност и т. н. Но и в двата случая се открояват убедително тези най-големи завоевания на революционната поезия от втората половина на 30-те години. Радевски — оставил революционна лирика, отличаваща се с „мъжествен ритъм, с категоричен тон, с очевидна борческа мелодия“, Вапцаров — отразил в безсмъртните си стихове основните проблеми, прогресивни тенденции и образи на своето време, възпял борбите на комунистическата партия, израснал като „голям национален поет, със свои поетичен свят и свой индивидуален облик“ (т. IV, с. 165).

Плод на съзнателните усилия на Цанев да изследва историята на проникването на марксистко-ленинските естетически принципи у нас и на стремежа му, разбира се, да ги усвои и приложи творчески към нашето литературно наследство са както проучването върху първите преводи на Лениновите литературни изказвания, така и статията „Г. Димитров за литературата“. В своето издирване по проникването на Лениновите работи в българския печат Цанев стигна до истинско „фактологично“ откритие: намери и направи достояние на науката първата публикация, в непълен превод и без отбелязване на автора и преводача, на Лениновата статия по случай смъртта на Толстой (Съвременна мисъл, г. II, 1911, кн. 1). А като се основава на героичната борба и изобщо на примера на революционера Г. Димитров, като използува изказванията на бележития партиен и държавен ръководител, Цанев извлича и формулира много ценни поуки — завети и методологически указания, така необходими при изграждането на съвременната българска литература.

В очерците за Г. Бакалов и Б. Пенев познатото стегнато и логично, понятно и аргументирано изложение се изпъстря от вмъкнатите непосредствени впечатления, обагря се емоционално с неизбледнелите спомени на литературния историк и критик от тези двама големи представители на литературно-критическата мисъл. Още повече, че те в определена степен са и негови учители, особено Б. Пенев, когото Цанев изрично посочва наред с Белински и Луначарски, а по-късно и Шалда — за свой учител.

Естествено литературният историк търси отличителното у двамата, като наред със заслугите не скрива и недостатъците им. Така образът на Г. Бакалов е очертан най-напред с неговата неуморна пропагандаторска и преводаческа дейност, с неговото изключително дело на литературен организатор

ЧИТАЛНЯ

и редактор. Надълго се говори за най-значителните му революционни литературни списания и подкрепата, която дава на младите революционни писатели, а след това и за половинвековното му участие в литературния живот като вдъхновен марксически критик — борец за социалистическа литература... Разбира се, не са забравени и недостатъците и увлеченията, свързани главно с различните исторически моменти от развитието на социалистическото движение и на марксическата литературна мисъл. А за Б. Пенев се говори като за една подчертано творческа личност с „рязко изрязан профил за литературен историк и критик, който успешно изследва възрожденската литература" и се бори за високохудожествено равнище на съвременните български поети и писатели. Но поради непоследователност и еклектизъм в идейните позиции неправилно тълкува реализма в българската литература или обвинява съвременните творци в липса на религиозно съзнание и мистицизъм.

Макар с четвъртия том на „Страници от историята на българската литература" Цанев да завърши замисленото многотомно изследване върху българската литература, някои нови негови статии и участието му в различни научни сесии показват, че проучванията му продължават. Досегашното забележително литературно дело на Г. Цанев вдъхва дълбока увереност, че той ще продължи със същата любов и жар, със същата жизненост и духовна младост творческата си изследователска работа и обогатен с мъдростта и зрелостта на големия жизнен и литературен опит, ще ни поднесе нови изследвания и книги, за да каже своята ясна и категорична, аргументирана и компетентна нова дума и по въпросите на наследството, и по проблемите на нашата литературна съвременност.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

АНГЕЛ АНЧЕВ

ГЕОРГИ ЦАНЕВ И РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА

В изясняване на идейните и художествените постижения на руската литература, на нейното проникване в България и на творческото влияние, което тя е оказала върху българските писатели, важен дял имат редица наши учени и изследователи, като Ив. Д. Шишманов, Б. Пенев, Г. Бакалов и Т. Павлов, а в по-ново време — Г. Цанев, П. Динеков, П. Зарев, Е. Каранфилов, Ст. Каролев и др. Макар и специалисти по родна литература, те показват отлично познаване на руската литература, на нейното значение за световния литературен процес, а още повече и за развитието на българската литература от Възраждането до наши дни. В техните изследвания руската литература и нейните представители много често са естетически критерий, пример на голямо изкуство, което трябва да се следва. Те винаги са откривали във връзките ни с руския народен гений и неговите духовни постижения гаранция за национална самобитност, за ускорено и демократично развитие на нашата литература. Този стремеж да се търси благотворното въздействие на руската класика върху най-големите български творци, в миналото и днес, съществува и в следващите поколения литературни историци и критици, повечето от които имат конкретни изследвания върху руската литература и влиянието ѝ у нас.

Георги Цанев израства и се формира като човек и личност под непосредственото въздействие на нашата следосвобожденска действителност и на нейните социални, политически и духовни фактори. Особено значение за мирогледа му са имали революционните завети на българското националосвободително движение, изразени в любов и всеотдайна служба на народ и родина: „Като четях за Левски, чийто образ ме пленяваше — пише Цанев в спомените си, — ставаше ми мъчно и се питах: ние, като пораснем, за какво ще се борим — нали България вече е освободена..."[1] Тази мечта за борба, за съпричастие към съдбата на народа се е съпътствувала още от юношеските му години и с напрегнато и постоянно търсене на смисъла на човешкия живот. И в това отношение, трябва да кажем, немалка роля са играли в живота на

[1] Г. Цанев. Среща с миналото. — Пламък, 1975, кн. 10, с. 109.

Цанев наред с Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. Славейков и големите руски писатели-хуманисти — особено Л. Н. Толстой. Той е първият руски писател и мислител, който обръща вниманието на бъдещия учен към проблемите на живота. „В трети клас — си спомня Цанев — Иван Йотовски ми даде една голяма книга, подвързана с меко синьо платно, „Царството божие е във вас" от Лев Толстой. Прочетох я цялата с увлечение, макар сигурно да не съм разбирал всичко. Това е първата идейна книга, която ми е повлияла. . . От тая книга започна моето идейно развитие. Наскоро Иван ми даде и „Моята вяра" от същия автор. Прочетох и нея и повярвах в Толстой — възприех неговото разбиране на християнството. Собствено в тия книги ми допадна критическият патос: те разкриваха противоречията и потисническия характер на буржоазно-капиталистическото общество. Така първото влияние, което съм изпитал, е влиянието на Толстой. Наистина аз бях вече повлиян и от социализма, но не бях още напълно оформен: хващах се за всичко, което ми харесваше, което отричаше тогавашния съвременен строй. В същност моята идейност беше смесица от толстоизъм и социализъм."[2] Толстой е първият творец и мислител, чрез който Цанев опознава и осмисля света в неговите противоречия. Той е първият, който формира у него критично чувство към съвременния строй и проектира идеята за социалистическото устройство на света. Може това да е било смътно, да е било „смесица от толстоизъм и социализъм", но по-важното е да се види в тази „смесица" активното чувство на негодуване и омраза, което Толстой е внушавал на Цанев към класовото общество, официалната църква, държавата и т. н. Впоследствие животът внася яснота, разграничава понятията и насочва бъдещия литературен критик и историк към марксическите кръжоци и комунистическата партия.

По такъв начин още през ученическите си години на село наред до „дебелата книга" със стихове от П. Р. Славейков, Хр. Ботев и Ив. Вазов, за която говори Цанев в спомените си, се нареждат и други книги — от Л. Н. Толстой. Изглежда, че някои от идейните и нравствени принципи на руския писател навлизат твърде трайно в житейската практика и поведение на младия Цанев преди заминаването му на фронта, пък и след това. В казармата той дори става вегетарианец. Този факт през далечината на годините в очите на Цанев изглежда някак странен и той не без ирония споменава за него: „Прочетох някои. . . книжки — и станах и аз вегетарианец, и то тъкмо в момент, когато бях получил от дома голям колет с кокошка, масло, сирене, салам и пр. . ."[3] Но убежденията са си убеждения — те изискват жертви! В името на тях по време на войната Цанев носи със себе си „походна" библиотека. „Тя не можеше да бъде голяма—пише той, — но без книги аз не тръгвах никъде. Не мога да си спомня всички, но между тях — сигурно знам — бяха: един том от Лев Толстой — „Пътят на живота", „Buch der Lieder", някаква антология „Русская муза", Немска антология, джобно издание на „Евгений Онегин", от които всеки ден си четях по нещо."[4] Както се вижда, интересът на Цанев по отношение на Толстой идва не от художественото му творчество, а от неговото учение. Това обаче не му е попречило по-късно да обикне повече художника Толстой, отколкото мислителя Толстой. Непогрешимият усет на литературоведа Цанев му е подсказал, че величието на Толстой като художник е по-трайно от това на мислителя. В изработването

[2] Г. Цанев. Среща с миналото. — Пламък, 1975, кн. 10, с. 109.
[3] Г. Цанев. Среща с миналото. — Септември, 1975, кн. 10, с. 68.
[4] Пак там, с. 74.

на този усет немалка роля е изиграл както самият Толстой със своето гениално творчество, така и цялата руска литература.

Г. Цанев отчетливо помни почти всички събития в живота си, свързани с руската литература. Един от „най-ярките" му спомени от ученическите години в с. Борован е честването през 1909 г. на стогодишнината от рождението на Гогол. Времето не е потулило и най-малките подробности в паметта на Цанев — толкова силно и незаличимо е било впечатлението от него. „Годишнината на великия реалист — си спомня той — празнувахме и ние в село заедно с първоначалното училище и прогимназията. Събранието стана в двора на старото училище, от язлъка на което моят братовчед, учителят Иван Георгиев Йотовски, говори за Гогол. Сказката (както наричахме тогава доклада — употребявахме също и термина „реферат") ми направи силно впечатление и засили у мен интереса към литературата."[5] Учителят Йотовски играе важна роля не само в идейните, но и в литературните интереси на младия Цанев. Той е един от тези, които съдействуват за създаване на траен интерес у него не само към Толстой, но и, както виждаме, към Гогол и други руски писатели. Този интерес, който започва от селската прогимназия в Борован, продължава и в гимназията във Враца. Тук Цанев има възможност да разшири и задълбочи своите познания: „Аз бях вече чел всичко в нашата христоматия — съобщава той. — Една необикновена христоматия — собствено огромен прекрасен сборник, съставен с участието на руския професор Н. Державин. В него бяха представени със свои произведения всички големи руски класици: Пушкин, Лермонтов, Гогол, Лев Толстой и мн. др. На всеки автор подробна биография и цели глави от произведенията му. Бяха поместени почти цели поемите „Полтава" и „Демон" и отделни глави от „Евгений Онегин", „Герой нашего времени", „Мертвые души", действия от „Ревизор" и пр.[6] Този списък трябва да се попълни и с други произведения на руските писатели, защото с всяка измината година той се е разширявал и обогатявал. Когато през лятото на 1915 г. Цанев завършва с отличен успех Врачанската гимназия, прочита „пълните илюстровани издания в еднотомници" на Пушкин, Лермонтов и Гогол, произведенията на Колцов и Надсон. Той даже превежда книгата на Овсянико-Куликовски „Гоголь в его художественных произведениях" и я изпраща на Г. Бакалов в София, но поради войната преводът не излиза. По това време Цанев за пръв път чете „Престъпление и наказание" и навлиза в сложния, противоречив и трагичен свят на Достоевски.

Това навлизане в света на руската литература е придружено със заучаване наизуст на отделни произведения или на части от тях, свързано е и с честото декламиране на стихотворения и поеми, които изграждат у младия Цанев вкус към изящното и красивото, към прекрасното в живота и изкуството. Те съдействуват за създаване у него на висок художествен и поетически критерий, който той по-късно прилага в своята дейност на критик и учен. „Като гимназист обичах да чета много художествена литература. Запомнях лесно стихове. Знаех наизуст цели глави на руски от „Евгений Онегин", откъси от Лермонтовите поеми „Демон" и „Мцири"... Обичах да декламирам стихоторения."[7] Това, което е особено интересно, е, че Цанев чете и декламира руската поезия в оригинал — нещо, което особено много е съдействувало

[5] Г. Цанев. Среща с миналото. — Пламък, 1975, кн. 10, с. 108.
[6] Пак там, с. 115.
[7] Пак там, с. 117.

да почувствува нейната прелест, изящество и мелодичност, да оцени голямото майсторство на руските поети, виртуозното им владеене на стихотворната реч. И нищо чудно, че онези първи издания, от които е възприел поетичния гений на руските творци, Цанев пази и до днес като скъпа реликва: „Джобното издание на „Евгений Онегин", верен другар, който ме съпровождаше през цялата война и заложничеството, пазя и до днес—с овехтяла подвързия, скъсана на гърба, и с много подчертани с молив стихове."[8] Както се вижда, руската литература е вярна спътница на Цанев през ранните младежки години. Може би затова толкова трайни са впечатленията и естетическите внушения, които той е получил от нея. Тези впечатления ще се подхранват и от постоянния интерес, който Цанев като студент и по-късно като литературен критик ще си изгради към руската революционно-демократична критика в лицето на Белински, Чернишевски и Добролюбов и изобщо към руската литературоведческа мисъл. Тя ще го подпомогне със своите оценки, със своите постановки и висок естетически критерий. От руската литература и нейната критическа и естетическа мисъл Цанев съвсем естествено ще премине и към съветската, но вече с оформен поглед на литературен критик. Разбира се, в началния етап на изграждането у Цанев на здрав естетически вкус като литератор не по-малко значение имат и такива български учени като Ив. Д. Шишманов, Б. Пенев и М. Арнаудов — но това е друг въпрос, който не влиза в нашата тема. Важното в случая е това, че българската и руската литературна наука в едно и също време са съдействували за оформянето у Цанев на здрав естетически вкус, на високи изисквания към словесното изкуство. Тези му качества са се отразили и върху изследванията, които прави на българо-руските литературни връзки и върху статиите му за руските писатели.

Те са писани по различен повод и в различно време, но са резултат на трайни и задълбочени интереси.[9] На пръв поглед те не са така обемисти и не внушават респект със своите размери — ценността им е в поставените проблеми, в умението да се хване същественото и значимото в нашите идейни и естетически контакти с русите. Повечето от тях се отнасят до началния период във формирането на новобългарската ни литература — и това е, което ги прави особено актуални. Те засягат един съществен момент от изграждането на естетическата програма и поетическия стил на българските писатели от Възраждането и след това. Особено ценни са изследванията на Цанев „Любен Каравелов и руската литература", „Херцен и Ботев", „Гогол и българската литература", „Руската литература у нас", статиите му за Л. Толстой и т. н. Някои от тях са поместени в първата книга на Цанев „Литературни студии", излязла през 1938 г., а други — във вестници и списания като „Литературен глас", „Лик", „Родна нива", „Златорог", „Съвременник", „Изкуство и критика" и др. Повечето от тях са писани и публикувани в края на 20-те и началото на 30-те години. (С малки изменения те са препечатани и издадени след 9. IX. 1944 г. във в. „Литературен фронт", а след това и в книгите на Цанев „Традиция и новаторство". С., 1965, и „Избрани съчинения", т. 2. С., 1975. Това връщане към темите и разработките от младежките години показва активното отношение на Цанев към поставените в тях проблеми.)

---

[8] Г. Цанев. Среща с миналото. — Септември, 1975, кн. 10, с. 74.

[9] За интереса на Г. Цанев към руската и съветска литература у нас вж. Хр. Дудевски. Георги Цанев и руската литература. — Изв. Инст. за литература, кн. XXI, 1972, с. 327 — 341.

Статията „Любен Каравелов и руската литература“ е резултат от интересите на Цанев към творческото дело на нашия писател.[10] В нея обаче се проявяват задълбочените му познания по руска литература, а също така и завидното му умение да вниква в сложните творчески взаимоотношения на българския писател с представителите на руската класика. Интересно е, че Цанев, който много добре е познавал теорията за взаимствуванията на Веселовски,[11] не се е поддал на нейното внушение, а си е изградил много съвременно отношение и гледище към проблемите на взаимовръзките. Още в самото начало на статията, където говори, че „Любен Каравелов и Христо Ботев са типични и най-крупни представители на руското влияние у нас преди освобождението“[12], той подчертава, че независимо от тяхното продължително прекарване в Русия те се формират като хора, като личности и творци върху нашата действителност. Тяхното творчество не е породено от някакви външни внушения, а от нашата съдба — то е е израз на нашия национален гений. Цанев много правилно подчертава, че „господствуващият тон и съдържание на Каравеловото художествено творчество се определят, преди всичко, от робската действителност и народния бит“. Затова пък „общите идеи“, които го ръководят като творец и общественик, идват от „10-годишното пребиваване в Русия“.[13] Руската литература и руската революционно-демократична мисъл събуждат и оплодяват „социалните чувства“ на нашия писател, насочват го към вярна и предана служба на народа. Те утвърждават в него идеята за високото призвание на поета и твореца не само като духовен, но и като политически ръководител на своя народ. До голяма степен Каравелов възприема естетическите принципи на руските революционни демократи, техните просветителски идеи и реалистичен подход при отразяване на действителността. „От тях се учи и Каравелов — пише Цанев за революционните демократи. — Като тях и той поставя над всичко действителния живот и иска от писателите да го описват „какъвто си е“; приема и препоръчва само положителното знание, което нарича „нова наука“; държи се о „здравия разум“ и смята за двигател на напредъка образованието. Цитира и често изказва явни симпатии, влияе се от тях като критик и като белетрист.“[14] Такъв идеен и естетически контакт съвсем естествено предполага също творческо усвояване на художествения опит на руската революционна демокрация и на близките до нея творци. Цанев открива несъмнено влияние в това отношение от страна на Н. Чернишевски, А. Херцен и Марко Вовчок. Той прави един паралел по отношение на идеи, образи и художествени похвати в повестта „Крива ли е съдбата?“ на Каравелов и в романите „Какво да се прави?“ на Чернишевски и „Кой е виновен?“ на Херцен. Разбира се, всичко това нашият учен го е направил не така елементарно, както често се среща при подобен род изследвания, а върху концептуалното и структурно изграждане на творба, образ и сюжет. На същата основа Цанев разглежда и творческото влияние на украинската писателка Марко Вовчок върху някои белетристични творби на Каравелов. Но тук той повече акцентува на „идеализацията“ на селяните и на отрицателното представяне на „пановете“, на бита и душевността на селския човек.

---

[10] Тя е поместена в „Литературни студии“. С., 1938, но преди това е печатана в „Литературен глас“, г. I, бр. 21, 3 февр., с. 29.

[11] Вж. Г. Цанев. Срещи с миналото. — Септември, 1975, кн. 10, с. 98.

[12] Г. Цанев. Литературни студии, с. 27.

[13] Пак там.

[14] Пак там, с. 29 — 30.

Доколко близко и колко е допаднало на Каравелов творчеството на М. Вовчок, се вижда и от редицата преводи, които той прави на нейни разкази, поместени в „Свобода“ и „Знание“. Може би в героите-селяни на Вовчок нашият писател е открил нещо близко и родно с българския селянин, като психика и душевност, затова и е превел част от тях на български, за да ги направи достояние на българския читател.

Не по-малко интересни мисли изказва Цанев и за „сходствата“ в поетическата структура на повестта „Българи от старо време“ с Гоголевите повести, включени в сборника „Вечери на село близо до Диканка“ и „Повест за това, как се скараха Иван Иванович с Иван Никифорович“. „Има интересни сходства — пише Цанев — между „Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“ и „Българи от старо време“: патриархалният живот, пряката характеристика в началото и на двете повести, повишеното чувство, с което говорят авторите, дружбата между двойки старци и особено начинът, по който се скарват. . . В никой случай, разбира се, не трябва да се вадят тук заключения за робско подражания. Напротив — това е само едно благотворно влияние. „Българи от старо време“ си остава напълно оригинално произведение.“[15] Тук, разбира се, не аналогиите са толкова важни, колкото наблюденията на Цанев по отношение на стил, на подход, на виждане и естетическо преосмисляне, което сближава Каравелов с Гогол.

Цанев споменава и за „Записки от мъртвия дом“ на Достоевски — произведение, което е „подсетило“ Каравелов да напише своите сръбски записки „Из мртвог дома“. Разбира се, това е само импулс, „подсещане“, както се изразява Цанев. Достоевски и Каравелов са твърде далеч в своите идейни и естетически позиции, за да може да се търси някакво творческо влияние или внушение на единия върху другия.

Ако за изграждане на белетристичния стил на Каравелов съдействуват Чернишевски, Херцен, Вовчок и особено Гогол, то за овладяване на стиха Каравелов е бил подпомогнат от Шевченко. Нашият поет не само превежда негови стихотворения, но и сам му „подражава“, какъвто е случаят с „Учете се, мои птички“. Разбира се, поетическите интереси на Каравелов са били по-широки. Наред с Шевченко той чете и разучава Некрасов, който особено много му е допадал със своето социално чувство и критично отношение към руската действителност.

Втората статия на Цанев, включена в неговите „Литературни студии“, е „Херцен и Ботев“. Преди това, през 1926 г., тя е публикувана в сп. „Златорог“. Много от постановките в нея доразвиват тези от статията му „Любен Каравелов и руската литература“. Тук на преден план излизат идейните връзки на нашия голям поет и революционер Хр. Ботев с руската революционна мисъл в лицето на Херцен, Бакунин и т. н. Цанев търси връзката между патриотизма и интернационализма на Ботев в идеологията му на революционер, възпитан от идеите на големите руски и западноевропейски мислители и революционери. „Повишеното национално чувство тук е сплетено с будно съзнание и чувство за социалната несправедливост — пише нашият учен, — а националното освобождение става част от социалната проблема и стъпка към „разумния и братски съюз между народите.“[16] Цанев вижда отражене на тези идеи в публицистиката на Ботев — той не се занимава с неговата

[15] Г. Цанев. Литературни студии, с. 31—32.
[16] Пак там, с. 34.

поезия. Публицистиката на поета-революционер е наситена с революционна страст и вяра в светлото бъдеще на нашия народ. Цанев вижда отражение на някои постановки и идеи на Херцен в статията на Ботев „Народът. Вчера, днес и утре“: „Тя напомня — пише той — много Херценовата брошура „Русский народ и социализм“.[17] Общото е в постановките за народа, за неговите обществени и държавни форми на развитие, във вярата в славянския дух и предпочитание към общинно управление. И двамата смятат, че онова, което е извън „особената физиономия“ на народа, е дошло отвън. Цанев отбелязва и множество цитати, които Ботев използува от публицистиката на Херцен: „Че Херцен е бил един от любимите писатели на Ботев, личи и от многото цитати, които намираме във в. „Дума“. Както изтъква — продължава мисълта си Цанев — на едно място Боян Пенев (става дума за статията му: Меркантини, Ботев и Пенчо Славейков. — Златорог, г. VII, кн. 5—6), мотото към статията „Петрушан“ е взето от III том на „Былое и думы“. Освен мотото обаче тук има и други заемки. . .“[18] Тук, разбира се, не „заемките“ са най-важното, а идейната връзка на двамата революционери, близостта на виждане, светоусещане и т. н. Цанев открива общност във възгледите на Херцен и Ботев по отношение на християнството и социализма, намерили израз в брошурата на Херцен „Старый мир в России“ и „Смешен плач“ на Ботев. Тук общата теза подсказва и идейното влияние. „Ботев и подобните нему — заключава Цанев—са получавали, почти даром, духовни оръжия от европейските и руски революционери. Всеки от своите.“[19] Разбира се, Херцен не само идейно е влиял върху изграждането на Ботев като революционер, той му е давал и „богати познания по обществената наука“, по „физиология на народите“ — термин, както забелязва Цанев, използуван и от двамата революционери. Нека отбележим, че Херцен е този, който създава и популяризира духовното и революционно величие на Гарибалди, Мацини, Орсини и други, будили възторг и служили за пример на нашия гениален поет и революционер Хр. Ботев.

Не без основание Цанев отбелязва в своята статия художествената страна на въпроса, свързан с идейното влияние на Херцен върху Ботев — неговото стилно-езиково майсторство на публицист. Най-ценното в което е „лично емоционалното“ отношение на поета към живота и съдбата на народа.

Интересно и съвременно звучат и постановките, върху които е изградена статията на Цанев за „Гогол в българската литература“[20]. Като отбелязва голямото и благотворно влияние, което руската литература е оказала за утвърждаване на реализма и хуманизма, на идейната извисеност на българския писател, Цанев подчертава: „Няма прогресивен български писател и общественик, който да не дължи много за своето идейно и творческо оформяване на руската реалистична и напредничава литература.“[21] Важно място и значение в това отношение Цанев отделя на Гогол. Както е известно, самият Гогол е създател на т. нар. „натурална школа“, с която са свързани най-големите руски писатели от втората половина на века — Тургенев, Достоевски, Некрасов и др. Той поставя началото на критическия реализъм в руската литература

---

[17] Г. Цанев. Литературни студии, с. 38.
[18] Пак там, с. 40.
[19] Пак там, с. 42.
[20] Печатана в „Литературен фронт“, бр. 9, 28 февр. 1952, и след това в книгата на Цанев „Традиция и новаторство“. С., 1965, с. 275.
[21] Г. Цанев. Традиция и новаторство. С., 1965, с. 275.

и я прави подчертано по-социална и обществено значима. От неговото творчество излиза руската революционно-демократична критика, за да създаде естетическата си програма. Оказва се, че както творчеството на Гогол, така и неговите естетически традиции изиграват изключително ценна роля в изключително важен момент от нашето духовно развитие, когато се очертава и трасира магистралният път на българската литература от П. Р. Славейков до Елин Пелин и Й. Йовков. Именно П. Р. Славейков е първият български писател, който не само се интересува от творчеството на Гогол, но и го превежда. Той печата собствения си превод на част от VII глава на „Мъртви души" под заглавие „Два писателя" в „Цариградски вестник", бр. 398, 1858. Навярно на П. Р. Славейков е допаднала идеята на Гогол за „правото и задължението", както отбелязва Цанев, творецът докрай да бъде глашатай на истината и на жизнената правда, да бъде писател-реалист.

В същото време Цанев забелязва, че преводът, който прави на повестта „Тарас Булба" първият български литературен критик Нешо Бончев, е извикан от патриотичния подем сред нашия народ, от необходимостта от героично-съзнателни натури, които като Тарас да поставят над всичко любовта и саможертвата в името на родината. Наред с превода, отпечатан като приложение на „Периодическо списание на Браилското книжовно дружество", г. I (1873—1874), в кн. 7—8 Н. Бончев публикува и статията си „Класическите европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им", във втората част на която се спира и на творчеството на Гогол. Както преводът на повестта, така и статията на Н. Бончев според Цанев са „извикани от нуждите на нашата литература и нашето обществено развитие". За явното творческо въздействие на Гогол върху Каравелов вече говорихме.

След Освобождението преводите от Гогол се множат и той става един от най-известните руски писатели у нас. Това дава основание на Цанев да направи много съществения и значим за нашата литературна наука извод: „Като имаме пред вид изтъкнатото дотук за Славейков и Каравелов, бихме могли да кажем, че Гогол прониква у нас при самото зараждане на реализма в нашата литература и спомага за неговото оформяне."[22] Той дава пример за „реалистично-хумористично" изображение на действителността на писатели като Вазов, Кирков, Ал. Константинов, Влайков и Йовков. Нашият учен не без основание е склонен да види известни „белези на гоголевско влияние" върху „Митрофан и Дормидолски" на Вазов: „И все пак — пише той — в постройката, при изложенията на събитията, при обрисовката на характерите влиянието на Гогол е безспорно."[23] Подобно „влияние", но предимно на „изобличителния смях" и на „критичното изображение" Цанев отбелязва и върху повестта „Старият дъб" на Г. Кирков, върху „някой фейлетони" на Ал. Константинов от „Разни хора, разни идеали". Въздействието на Гогол върху Влайков е в заемането на „някой похвати" при описанието на природата в началото на разказа „Седянка", за което и самият автор съобщава. Цанев открива „явно влияние" и на Гоголевия „Ревизор" върху „Милионерът" на Йовков. Става дума за „мнимия ревизор" и за „мнимия милионер". В същност това е по-скоро външен момент. На Йовков не е присъщ „изобличителният смях", както забелязва и Цанев, не му е присъщо това подчертано критично

[22] Г. Цанев. Традиция и новаторство. С., 1965, с. 280.
[23] Пак там, с. 281.

и сатирично отношение към човешките пороци. Но, както и на всички останали български писатели, и на него Гогол не му е бил чужд със своята любов към народа и с високото си поетично чувство на творец-реалист.

Статията на Цанев „Руската литература у нас“ идва като обобщение на първите проучвания и интереси на нашия учен по отношение на връзките ни с руската класика.[24] Със сбитите си, кратки и ясни формулировки тя може и днес да служи като методологическо ръководство за сравнителни проучвания — толкова съвременно звучат постановките в нея. След като споменава за културния обмен между нашите два народа през вековете и за това, че ние първи през X—XI в. сме пратили „бунтовен квас“ на русите, за да го получим по време на робството в много по-голямо количество, той излиза от тезата за генетическо-историческата близост на нашите народи. „Интимната връзка между руската литература и нашата — пише Цанев — се определя не само от близостта на езика, но и от историческите съдбини на нашия народ.“[25] Те са определили интереса към руската класика, появил се като духовна необходимост, която е трябвало да пробуди, да подхрани и импулсира нашия творчески гений към свои поетически завоевания. Оттук и втората важна постановка в статията на Цанев: „Влиянието на руската култура — в нейните най-чисти форми — дойде да подкрепи тъкмо тоя стремеж — *стремежа да се създаде наша национална култура*.“[26] Тя осени не с теми, а с идеи българския писател, издигна неговия естетически критерий, обърна погледа му към народната съдба и народния живот като извори на вдъхновение и творчество. „Руската съпътствува и напътствува нашата от нейния младенчески период, та дори до нейната зрелост — пише Цанев. — Тя стои над люлката на нашата поезия. Подсказва формата и пътя на българския стих. Влияе върху нейното идейно съдържание.“[27] Както в областта на стиха, така и в областта на белетристичните жанрове нашата литература използува постиженията на руската класика в лицето на Пушкин, Лермонтов, Некрасов, а също така Тургенев, Толстой, Достоевски и Чехов. Цанев привежда в подкрепа на своята мисъл и известното изказване на Б. Пенев за неоценимия принос на руската литература при изграждането на нашата национална култура: „Не един от наблюдателите на духовния живот е подчертавал, че дължим твърде много на Русия за своето развитие. Какво би представлявала днес нашата литература без руското влияние? Ако тя в много отношения превъзхожда литературите на нашите съседи, това се дължи не само на българския творчески дух, но и на обстоятелството, че измежду всички народи ние най-силно сме повлияни от руската литература.

Бихме ли могли да си представим образа на нашата интелигенция извън руското въздействие? В същност руските учители я създават — те насочват първите й стъпки. . . Мисля, че и този дух на *идеализъм и общественост*, доколкото ги притежаваме, и той ни е внушен от Русия. Тъкмо в това е грамадното й значение за нас. Съзнавайки, че тя е сторила най-много за възпитанието на коравата българска душа, ние я чувствуваме като втора родина.“ В своя коментар към изказаните от Б. Пенев мисли Цанев подчертава, че най-цен-

[24] За пръв път печатана в „Лик“, бр. 9, 1934, а след това в „Избр. съч.“. Т. 2. С., 1975, с. 70. Същият материал е използуван и в статията на Цанев „Руската класическа и съветска литература у нас“. — Литературен фронт, бр. 41, 11 юни 1949.

[25] Г. Цанев. Избр. съч. Т. 2, с. 71.

[26] Пак там.

[27] Пак там.

ното „въздействие“ на руския писател върху нашия е по отношение на „нравствения полет“, на „диренето на човека дори в звера“, за което говори П. Славейков. Но има и нещо друго в руската литература — нейното умение „да служи на човека, като превръща неговия днешен ден в утрешен ...[28], т. е. нейната перспективност, трайността на нейните идейни и художествени ценности. Както никой друг писател в света, руският творец умее да превърне личните и частни проблеми в общонародни и общочовешки. В това отношение той може и трябва да бъде според Цанев пример за нашите майстори на словото. Доразвиги, но върху нова идейна основа, Цанев открива същите значими общочовешки ценности и в съветската литература. В заключение той пише: „Какъвто и да бъде политическият строй там, нашето славянско (но не и панславянско) сърце не може да не ни тегли към руската литература.“[29] В цялата статия се чувствува завидната научна и политическа ерудираност на Цанев. Статията не е лишена и от подтекст поради цензурни съображения—времето го е налагало!

Още в самото начало споменах, че Цанев е автор и на някои статии върху творчеството на отделни руски писатели—за Пушкин, Грибоедов, Крилов, Л. Толстой и т. н. Те са писани предимно по повод на кръгли годишнини и честувания и не са изградени върху изследователска основа, както статиите му върху българо-руските литературни връзки. Независимо от това те не са лишени от компетентна оценка на тяхното творчество. Особено показателни са статиите му за Толстой.[30] Първата статия е написана през 1929 г. по случай 100-годишнината от рождението на писателя и е озаглавена „Лев Н. Толстой“. Поместена в ученическото списание „Родна нива“, тя е съобразена с профила и възрастовите особености на учениците, затова и авторът е акцентувал на някои морално-етични проблеми в творчеството на великия писател. Той се спира на вечната неудовлетвореност на Толстой от живота и на непрекъснатото търсене на смисъла в него, на верността му към истината, на красотата и умението да се живее, на предпочитанията му към доброто и красивото в душата на човека. „Толстой обича най-много светлото и доброто в живота, красивото в света, здравото в природата... Затова, като четем книгите му, ние обикваме живота, обикваме хората, ставаме по-добри.“[31] Независимо от своите литературно-дидактически цели и предназначение статията е написана с дълбоко познаване както на идейните, така и на естетическите принципи на Толстой. Биха могли да се направят някои бележки за това, че се говори за религията на късния Толстой, без да ѝ се дава отпор.

Истинско постижение за времето, в което е създадена, е втората статия на Цанев „Лев Толстой. Бележки по случай 30 години от смъртта му“, напечатана в „Изкуство и критика“, 1940, кн. 9. На пръв поглед тя е кратка и непретенциозна, затова Цанев я определя като „Бележки“. В същност обаче в нея има много интересни и до днес непоклатими постановки, които говорят за трайното и дълбоко навлизане на Цанев в идейно-образния свят на Толстой. С

---

[28] Г. Цанев. Избр. съч. Т. 2, с. 73.

[29] Пак там, с. 74.

[30] Г. Цанев. Лев Н. Толстой. — Родна нива, год. I, 1929, кн. 1; Г. Цанев. Лев Толстой. — Изкуство и критика, 1940, кн. 9.

[31] Г. Цанев. Лев Н. Толстой. — Родна нива, год. I, 1929, кн. 1, с. 10.

присъщата си ерудираност и усет на голям литературовед Цанев разкрива най-съществените проблеми в творчеството на Толстой и най-важните страни на неговото художествено майсторство. В негово лице той вижда твореца, който най-пълно олицетворява „нравствените и социални търсения“ на руската литература. В художественото наследство на Толстой са намерили място най-важните проблеми, свързани с „човека и обществото“, с „човека и света“, със „смисъла на живота“ и т. н. Личи, че по времето, когато е писал своята статия, Цанев е бил запознат с постановките на Ленин за Толстой. Той ги прилага при изясняване на противоречията във възгледите и творчеството на великия писател. Цанев отхвърля като несъстоятелни религиозните догми на Толстой и неговата несъпротивленческа теория — нещо, което не прави в първата си статия от 1929 г. Той направо заявява, че религиозната му проповед „не ни интересува“, че животът е опровергал „пътя на личното усъвършенствуване“ като изход от социалното зло. Важното в случая е друго — че и самият Толстой като творец и човек, влюбен в живота и мразещ неправдите в него и класовото общество като цяло, сам много често влиза в противоречие със собствената си теория. Силата на Толстой не е в неговата пасивна теория, а в активното му чувство за обществена справедливост, в будната съвест на творец. Това определя и подхода на един от най-ярките и най-големи критически реалисти в руската литература. Страстното отношение на Толстой към живота, човека и света определят и монологичния изказ, откритото му присъствие като автор в текста на неговите романи. Цанев не забравя да препоръча творчеството на Толстой като школа за израстване на българските писатели: „Толстой може да бъде винаги учител на всички писатели, особено на нашите. Широтата на неговия творчески поглед, жизнеността на образите, реализмът на изображенията, критичното отношение към отрицателните явления на действителността, дълбоката, непреклонна творческа и човешка съвест, утвърждаването на живота, светлината и оптимизма, които излъчват неговите произведения — всичко това може да бъде поучително за нашия белетрист.“[32] Затова и Толстой според Цанев не бива само да се чете—той трябва да се „изучава“. С него може да се „сравнява“ само Шекспир — той е гений, с когото славянството може и трябва да се гордее: „В негово лице — заключава Цанев — славянството даде на света един гений. Неговите произведения влизат в най-хубавата част от духовната съкровищница на човечеството.“[33] По такъв начин Цанев със своите, макар и не обширни статии се отчита пред голямата любов и увлечение на младостта си — Л. Толстой. В системата на небогатото българско толстоведение и той дава своя малък, но ценен принос.

Всичко казано дотук очертава, макар и отчасти, голямата любов на Георги Цанев към руската литература, неговия съществен принос в изясняване както на отделни проблеми от нея, така и на огромното ѝ значение за българската литературно-художествена мисъл от Възраждането до днес. Значението на руската литература за нас българите според Цанев е повече от „влияние“ — то излиза извън нейните художествени и естетически функции и се „простира“, както той се изразява, върху целия ни културен, обществен и национален живот.

---

[32] Г. Цанев. Лев Толстой. — Изкуство и критика, 1940, кн. 9, с. 440.
[33] Пак там.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)

София . 1978

ДОЧО ЛЕКОВ

ПО НЯКОИ СПОРНИ И БЕЗСПОРНИ ВЪПРОСИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДОБРИ ЧИНТУЛОВ

Животът и творчеството на Д. Чинтулов интересуват неговите изследователи повече от столетие.[1] Но не всичко, свързано с биографията и стихотворенията му, е проучено и уточнено. Спори се за рождената дата на поета, за авторството на някои негови творби. Неизяснени остават връзките му с революционните среди, отношението му към някои културни и политически дейци.

Докато е жив, Чинтулов отпечатва три стихотворения: „Стара майка се прощава със сина си“[2], „Изпроводяк на едного българина из Одеса“[3] и „Китка от Балкана“[4]. Останалите му творби се появяват анонимно в периодични издания, ръкописни сборници и песнопойки, в книги. Пеят се и се предават от ръка на ръка. Чинтулов не издава, нито уточнява заглавията и текста на своите стихотворения. До нас не е достигнал оригиналът на нито едно негово произведение, като изключим трите стихотворения, отпечатани в „Цариградски вестник“. Затова все още е спорен въпросът за хронологията, обема и автентичността на песните, а във връзка с това и за идейно-творческото развитие на първия български поет. Някои изследователи на Чинтулов разграничават поетическото му дело на два периода — революционен и просветителски. Други следват тази периодизация в различни варианти, без да я назовават.

[1] Вж. Поэзия славян, изданный под ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1871; Добри П. Чинтулов. По случай стогодишнината от рождението му (1822—1922). Под ред. на Н. Табаков. Сливен, 1922; В. Пундев. Добри Чинтулов (1822—1922). С., 1922; Н. Табаков. Песните на Чинтулов. — Училищен преглед, 1926, кн. 7—8; Б. Пенев. Добри П. Чинтулов. — История на новата българска литература. Т. IV. Ч. I. С., 1936; Кр. Генов. Добри Чинтулов — живот, идеи, поезия.С., 1949; Н. Табаков. Добри Чинтулов. Биографичен очерк. С., 1955; Кр. Генов. Към въпроса за литературното наследство на Добри Чинтулов. — Изв. Инст. за бълг. литература, 1956, кн. 4; П. Динеков. Добри Чинтулов. — В: Възрожденски писатели. С., 1962; Д. Чинтулов. — В: История на българската литература. Т. II. С., 1966; Кр. Генов. Романтизмът в българската литература. С., 1968; Д. Леков. Чинтулов и народното творчество. — Литературна мисъл, 1973, кн. 3, и др.

[2] Цариградски вестник, бр. 52, 6 авг. 1849.

[3] Пак там.

[4] Пак там, бр. 62, 27 авг. 1849.

Н. Табаков, един от първите сериозни биографи на Чинтулов, се противопоставя на този утвърден в определена степен шаблон, който разкъсва и противопоставя единното дело на твореца. Но той, почувствувал „революционното начало“ в поезията на поета след Кримската война, не успява да го „покаже“ и аргументира.[5]

Авторът на „Стани, стани, юнак балкански“ не е граждански декларативен във всички свои творби. В стихотворенията, писани след 1856 г., той реагира на обществените проблеми по друг начин — променя се и неговият поетически изказ, начинът на художествената реализация и внушение. Означава ли това обаче, че е настъпила някаква решителна промяна в гражданските и творческите му позиции, че го е обхванала резигнация? „След предателството на поп Станчо през 1857 г. (по собствено признание на поета) — е отбелязано в т. II на академичната „История на българската литература“, с. 234 — той се зарича да не пише повече бунтовни песни.“ Отговарят ли тези думи на Чинтулов, ако той действително ги е казал, на гражданския смисъл на творбите, които е създал през 60—70-те години, или те се използуват за узаконяване на тезата за двата периода в неговата поезия?

За да се проследи творческият път на един писател, трябва да се знае хронологията на онова, което той е оставил. Някои литературни историци приемат, че преди да напише първите си революционни творби, Чинтулов създава интимно-граждански стихотворения („Стара майка се прощава със сина си“, „Изпроводяк на едного българина из Одеса“, „Китка от Балкана“); че крахът на неговите надежди след Кримската война го връща отново към личните мотиви от ранното му творчество, сега вече с нотки на обществен песимизъм. Някои постановки за поезията на Чинтулов, тезата за двата периода в творчеството му, споровете за авторството на негови произведения са в зависимост преди всичко от въпроса за хронологията на творчеството му. Наистина да се установят годините, когато са написани Чинтуловите стихотворения, е задача изключително трудна, но не и напълно невъзможна. Спомените на съвременници на поета, анализът на произведенията му, връзката им с конкретни исторически факти насочват ако не към точната дата, когато са създадени, то поне към последователността в написването им.

В Одеса, както твърдят някои другари на Чинтулов, освен стихотворенията, отпечатани в „Цариградски вестник“, той пише и „Стани, стани, юнак балкански“, „Възпоминание“, „Къде си, вярна ти любов народна?“.[6] Може ли в случая да се вярва на спомена и ако се вземе под внимание, кое от посочените одески стихотворения е първата творба на поета?

Писмо на Найден Геров от 7. X. 1846 г. потвърждава, че „Възпоминание“ е написано в Одеса,[7] а начинът, по който са осмислени някои автобиографични моменти в стихотворението, дава основание да твърдим, че това е първото от достигналите до нас одески творби на поета.

На път за Русия Чинтулов прекарва известно време в Търново, където има пряк досег с древното историческо минало. Пристигнал в Одеса, юношата е обхванат от носталгия по родния край. В такива моменти споменът за родители и бащино огнище прераства и се слива със спомена за България, за онези нейни места, които поетът е посетил и опознал. За ранната поя-

[5] Вж. Н. Табаков. Добри Чинтулов. Биографичен очерк.

[6] Вж. Жизнеописание. . . — СбНУ, кн. XXV (1909); Ст. Чакъров (М. Греков). Д. П. Чинтулов. — Илюстрация Светлина, IX (1899), кн. 3.

[7] Архив Н. Геров, кн. II. С., с. 940.

ва на „Възпоминание“ подсказва не само силата на още незаглъхналите впечатления. „Възпоминание“ е творба, в която Чинтулов търси своя път на поет и гражданин, произведение с предпрограмен характер.

Автентичен ли е утвърденият вече текст на това стихотворение? Сериозни и основателни съмнения по този въпрос пръв изказа Кръстьо Генов.[8]

Възрожденският книжовник и общественик Атанас Илиев съхранява в своите тетрадки от Възраждането няколко стихотворения на Чинтулов. И когато през 1922 г. се появяват първите сериозни издания и проучвания за автора на „Стани, стани, юнак балкански“, той с изненада открива, че в тях липсват или не се говори за последните две строфи от „Възпоминание“ според преписа, който притежава:

Но нà, в отсрещната джамия
с един дебел, пресипнал глас
извика ходжа икиндия,
и пак във грижа паднах аз.

Защо, ако почна да мисля
за праотските времена,
то всичко в този час забравям,
защо съм под чужда ръка.[9]

За това, дали посочените два куплета са написани от Чинтулов, говорят не само техният стил, лексика, интонация (макар че в последната строфа са допуснати неточности при преписването), но и един документ от онова време. През 1846 г., когато Н. Геров се връща от Русия, той се отбива в Търново и веднага чувствува необходимост да „поговори“ с отломъците от древното историческо минало. „Кога да тръгнем да обидем Трапезица—пише той,— аз зех със себе си Добревите стихове. Като я обиколихме сичката, запряхме ся на най-високо място, там да ги прочетем. Наистина аз не четях стихотворение, а чувствовах това, чтото пише в него, и о чудесе, кога дойдох до предпоследния куплет, ходжа извика на джамия, что е напред била църква „Св. Петка“, и книгата ми падна из ръце. Аз ся наведох, та я зех и докле слязох долу, не продумах дума.“[10]

Геров е носил със себе си препис от „Възпоминание“, направен от самия оригинал. От него по-късно според нас са направени и други преписи, между които и този, запазен в тетрадката на Ат. Илиев. Всичко в писмото на Геров е казано ясно. Той чете „Добревите стихове“. Стига до предпоследния куплет:

„Но нà, в отсрещната джамия
с един дебел, пресипнал глас
извика ходжа икиндия
и пак във грижа паднах аз.

В същия момент стиховете „оживяват“ — ходжата извиква от джамията. .. Вълнението от тази сякаш монтирана случайност е толкова голямо, че тетрадката пада от ръцете на объркания Чинтулов приятел.

[8] Вж. Кр. Генов. Добри Чинтулов — живот, идеи, поезия; Към въпроса за литературното наследство на Добри Чинтулов. — Изв. Инст. за бълг. литература, 1956, кн. 4.

[9] Спомени на Атанаса Т. Илиев. С., 1926, с. 28.

[10] Архив Н. Геров, кн. II. С., 1914, с. 940.

В последния куплет на „Възпоминание“, посочен от Ат. Илиев, се чувствуват някои неточности, направени при преписването — нарушен е ритъмът, видоизменени са думи от оригинала. Тази строфа е възстановена сравнително точно според нас от Кр. Генов:

Защо кат почна да смислявам
за прадедните времена,
то сичко в този час забравям,
че съм под чужда аз ръка.[11]

Без двата финални куплета, посочени от Ат. Илиев, се накърняват структурата, идеята, образите във „Възпоминание“.

В тази творба Чинтулов търси себе си като гражданин и поет, ориентирите на настоящето и бъдещето. Чувствува се, че с него е започнат диалог, че трябва да отговори на мъчителните въпроси, които го преследват. Това именно го кара да бъде „душевно много наскърбен“, да следва поривите на своето „сърдечно. . . влечен'е“, да тръгне в просъница към Трапезица. И тук той или неговият двойник — лирическият герой на „Възпоминание“ — да долови, че е стъпил на здрава основа — на твърдините на историческото минало. Тогава до него достига романтичният глас на историята, който е „таен“, защото е опасен, както и песните, които ще създаде. Този глас е повелителен — той го кара да „смисли за тази Трапезица“, старинната българска столица, за „вярната. . . дружина“ на Асен, за „байраците“, натежали от бойна слава. Това вече предопределя императивния характер на стихотворенията, които поетът ще напише по-късно.

Чинтулов има две творби, в които лирическият герой е в родолюбив разговор с историята—„Възпоминание“ и „Двама приятели“. Те са писани по различно време, но следват еднаква композиционна схема.

Във „Възпоминание“ лирическият герой не е безучастен към онова, което достига до него от скрижалите на историята. Пропуснатите два куплета на стихотворението показват, че поетът смътно е доловил и скоро ще достигне до големите житейски истини. В такъв смисъл „Възпоминание“ не е обикновена романтично-патриотична творба, както я възприемат някои литературни историци, а стихотворение с предпрограмен характер — в стаения глас на поета се чувствуват нотките на дързостта и опиянението, които скоро ще избликнат с неудържима сила.

В поезията на Чинтулов се забелязва интересна индивидуална особеност. Почти във всички негови стихотворения има общи „поетически звена“ или „възли“, които без да променят основното си съдържание, в някои творби въздействуват с нови отсенки с акценти. Елементи от тази „поетическа общност“ откриваме още във „Възпоминание“.

Тропата „таен глас“ например скоро ще зазвучи в унисон с революционния подем на народа като „левски глас“ („Български юнаци“). Във„ Възпоминание“ се появяват и някои от основните образи в поезията на Чинтулов— „дружина“, „български юнаци“, „байраци“, „врази“ и т. н., — свързани по своеобразен начин с поетиката на народното творчество.[12] Те дотолкова се врязват в съзнанието на поета, че някои от тях в сходни творчески комбинации откриваме и в по-късните му творби:

[11] Кр. Генов. Добри Чинтулов. Живот, идеи, поезия, с. 107.

[12] Вж. по-подробно Д. Леков. Чинтулов и народното творчество. — Литературна мисъл, 1973, кн. 3.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Оттука *български юнаци*	*Българи юнаци,*
далеко тичали на смърт,	ще ли още спим?
високо *дигали байраци*	*Дигайте байраци*
врази кога им се явят.	да се освободим.
(„Възпоминание“)	(„Българи юнаци“)

Цитираната строфа от „Български юнаци“ е в творческа опозиция не само на посочения куплет от „Възпоминание“, но и на стихотворението в неговата цялост.

Каква творба можеше да напише Чинтулов след „Възпоминание“ — интимна или революционно-призивна? Поетът беше разбрал вече своето призвание. В едно от по-късните му стихотворения лирическият герой е дотолкова разтърсен от някаква дръзка мисъл, че чак „главата“ му „ечи“. В същото състояние, по всяка вероятност, е и Чинтулов по време и след написването на „Възпоминание“. Той е завладян изцяло от дилемата за националната съдба на българина, продължава да търси онзи поетически изказ, който най-точно ще изрази онова, което става в душата му.

Още като ученик в Сливен Д. Чинтулов е изучавал и пял песента на новогръцкия поет Константин Кокинакис „О, гъвкава и остра моя сабя“[13]. С мелодията и текста на тази революционна творба той продължава да живее и в Русия. След написването на „Възпоминание“ поетът с изненада открива, че „О, гъвкава и остра моя сабя“ може да послужи за образец на стихотворение, в което той ще заговори като гражданин. Така вероятно се явява първата революционна творба на Чинтулов „Къде си, вярна ти любов народна?“, която следва в известна степен структурата на строфата в „О, гъвкава и остра моя сабя“ на Кокинакис.[14]

Според Н. Табаков стихотворението „Къде си, вярна ти любов народна?“ „се заражда в Сливен“.[15] Според нас то е замислено и написано в Одеса непосредствено след „Възпоминание“. В него Чинтулов вече заговорва без боязън и съмнения, с революционен оптимизъм, който предопределя императивния характер на творбата. Във „Възпоминание“ се чувствува болезнената самота на лирическия герой, неговата откъснатост от събитията на деня, от хората и времето. Това налага и многократната употреба на личното местоимение „аз“, и тази еднопосочност в пространството и времето — Трапезица — историческото минало, — които, както подсказва последният куплет на стихотворението, поетът иска да преодолее.

В „Къде си вярна ти любов народна?“ дълбоко изстраданото *аз* е заменено с оптимистичното *всинца* и *вси* („Да викнем *всинца* с глас голям“, „да си пролеем *вси* кръвта“), „душевно. . . наскърбен (ият)“ лирически герой вече вижда от руините на Трапезица „всичкия Коджабалкан“, „пространните равнини, дълбоките долини“. В това стихотворение на Чинтулов има един момент, който насочва към пряката му връзка с „Възпоминание“ и към идейното формиране на поета. „Винаги в съзнанието ми — отбелязва Н. Табаков — песните „Къде си вярна, ти любов народна?“ и „Стани, стани, юнак балкански“ са се налагали като близнаци, родени едновременно, без да мога да уточня коя е първата и коя втората.“[16] Съпоставката между двете стихотворения

[13] Д. Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански, с. 104.

[14] В стихотворението на гръцкия поет строфата е: 11— 11— 8— 8— 14, в „Къде си, вярна ти любов народна?“ — 11— 11— 8— 8— 8— 7— 7 (вж. Д. Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански, с. 108—112).

[15] Д. Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански, с. 104.

[16] Пак там.

въпреки голямата им близост показва, че те в никакъв случай не могат да се възприемат като „близнаци". Най-напред се „ражда" „Къде си, вярна ти любов народна?", след определено време — „Стани, стани, юнак балкански".

В „Къде си, вярна ти любов народна?" Чинтулов е намерил брод към големите истини на съвременността, осъзнал е, че те ще бъдат разрешени чрез всенародна въоръжена борба. Но вярата му все още не е достатъчно крепка, в нея се прокрадва съмнение, което слага отпечатък и върху структурата на стихотворението — то е изградено от две идейно обособени части, които дават повод на някои литературни историци да се съмняват в авторството на Чинтулов над последните два куплета. В първата част на творбата поетът е революционно настъпателен. Тук „количественият определител" — *всинца*, *вси* — е в естествена връзка с поетическите символи *свобода*, *волност*. Но романтично разбунтуваният поет все още живее с фаталистични предчувствия. Те дават на борбата религиозна отсенка — тя се води между българи-християни и „неверни мюсюлмани". Този фатализъм е причина именно до запасаната тънка сабя да се появи Христовият кръст, марсилезата да зазвучи като псалом:

Благослови ти нашето желание!
На тебе имаме ний упование,
подвигът да ни е осветен,
във твоя вяра утвърден,
във славното ти име,
предвечний, боже сине!

Новото революционно съдържание в „Къде си, вярна ти любов народна?" предопределя и новите символи, новия ритъм в поезията на Чинтулов. Тук долавяме някои реминисценции от „Възпоминание" (срв.: „*Байраци* български навред *да дигнем*" с „високо дигали *байраци*" от „Възпоминание" и „дигайте байраци" от „Българи юнаци"). И те са естествени, като се има пред вид хронологическата зависимост между двете творби. Но в „Къде си, вярна ти любов народна?" откриваме и нови „поетически звена" в творческата система на поета, които ще преминат в по-късните му революционни произведения, идейно осмислени или като „художествени щампи":

Я *силен* пламък ти пламни,
та буен *огън разпали*
на младите *в сърцата*,
да тръгнат по *гората*.
(„Къде си, вярна. . .")

Сбирай си децата
в гъстите *гори*,
силен им *в сърцата*
огън разпали!
(„Българи юнаци")

Или:

На кръст си *тънки саби запашете*,
за бащината си земя *станете*. . .
(„Къде си, вярна. . .")

Станете, братя, вий *станете*
. . . . . .
и *сабите си запашете*. . .
(„Стани, стани...")

С „Къде си, вярна ти любов народна?" Чинтулов прави решителна стъпка в идейно-творческото си развитие. Но той все още няма ясни революционни възгледи, живее с твърде голямо *упован'е* в *славното* божие име. Дългогодишното пребиваване в Русия му дава възможност да се запознае със схващанията на руските разночинци, да се заинтересува от съдбата на крепостното селячество, да преодолее някои свои илюзии. Тогава именно той написва стихот-

ворението „Стани, стани, юнак балкански“[17]. Според митрополит Натанаил Охридски това е първата творба, създадена от Чинтулов в Одеса. Н. Табаков, като взема под внимание спомените на М. Греков, допуща, че това произведение е създадено между 1843 и 1845 г.[18] Точната дата на „Стани, стани, юнак балкански“ е трудно да се установи. Но едно според нас е напълно вероятно — това стихотворение се явява няколко години след „Къде си, вярна ти любов народна?“, когато поетът е застанал на здрави революционни позиции. Възможно е в интервала между двете творби той да е писал и други произведения, които не са достигнали до нас. Но те са подготвяли оня естествен преход, който се чувствува между „Възпоминание“, „Къде си, вярна ти любов народна?“ и „Стани, стани, юнак балкански“. Тази връзка между трите стихотворения се долавя още в заглавията. Във „Възпоминание“ поетът живее със спомена, който го кара да се замисли върху проблемите на съвременността, да зададе въпроса: „Къде си, вярна ти любов народна?“. Чинтулов пита, отговаря и отчасти се съмнява. Но идва момент, когато той изживява своите колебания, престава да вярва прекалено много в божието име и заговорва с повелителния глас на революцията: „Стани, стани, юнак балкански“. Без да се подценява идейно-художествената значимост на „Къде си, вярна ти любов народна?“ в „Стани, стани, юнак балкански“ Чинтулов разкрива последователно верую-то си на гражданин и творец. Изброди л легендарните дебри на историята, живял дълго време с наивната вяра в „божието спасение“, сега вече той се спира пред съвременността умъдрен и уравновесен, със свои решения по актуалните политически въпроси. В „Стани, стани, юнак балкански“ поетът е не само проповедник на революционната борба. Той е реалист в оценката на съвременните жизнени проблеми, политик в отношение си към някои международни въпроси. Тук най-ярко прозират онези негови похвати, които характеризират изобразителния му стил — склонност към уедрения поетически образ, към мащабност на картината за сметка на етичния или природния детайл. „Кървавите сълзи“ на народа извикват по асоциация трагичните картини на робство и насилие, огън и пепелища. „Юнакът балкански“ насочва към конкретни образи на народни мъченици, към герои от българския юнашки и хайдушки епос.

В „Стани, стани, юнак балкански“ Чинтулов се изявява като зрял художник. Във „Възпоминание“ прозира мъката от неизяснения му път, непреодолимата му носталгия по България. Стиховете са написани без усилие, без напън за нагласа на стъпка и рима. Но в тях се долавя неувереността на първия поетически опит, недостатъчно осмислената композиция. В „Къде си, вярна ти любов народна?“ поетът „проба“ силата на нова художествена лексика, на нов поетичен стил. Но видимото идейно противоречие в двете части на творбата накърнява нейната монолитност. Императивната линия в „Стани, стани, юнак балкански“ е в зависимост от изяснените позиции на автора, от програмния характер на стихотворението. Определил своя обществен и творчески път, Чинтулов като че ли съжалява за времето, през което се е лутал, и бърза да внушава чувството за дълг и чест.

За програмния характер на „Стани, стани, юнак балкански“ говори и структурата на творбата. В стихотворението като в своеобразен фокус се

---

[17] Жизнеописание. . . — СбНУ, кн. XXV, с. 20.
[18] Д. Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански, с. 112.

отразяват и преплитат идеи, мотиви, образи и нюанси от почти всички написани и ненаписани дотогава творби на поета — „Вятър ечи, Балкан стене", „Българи юнаци", „Възпоминание", „Патриот", „Изпроводяк на едного българина из Одеса". Тук освен централните образи и художествени елементи, характерни за цялото творчество на Чинтулов (*сън дълбок, юнак балкански, кървави сълзи* и др.), се срещат и символи като *облак*, *светлина*, които доизясняват съзнателно „законспирирани" моменти от по-късните интимни стихотворения на поета.

Според някои съвременници на Чинтулов „Стара майка се прощава със сина си" е първото му стихотворение, „писано още на ученическата скамейка в Одеса".[19] Като вземат под внимание спомените на Греков и едната — интимната — линия в творбата, подобно схващане защищават или са склонни да възприемат и някои от изследователите на поета.

„Стара майка се прощава със сина си" и „Изпроводяк на едного българина из Одеса" са написани според нас няколко месеца преди отпътуването на Чинтулов от Русия и са изпратени за отпечатване в „Цариградски вестник". Мисълта за предстоящото завръщане в родината, която ражда „Изпроводяк на едного българина из Одеса", става причина и за появата на „Стара майка се прощава със сина си". Към подобно предположение ни насочват диалектическата връзка между двете произведения, гражданско-философската идея, която ги обединява. Определил позициите си като общественик и писател, Чинтулов осмисля и своите интимни изживявания, и по-нататъшната си дейност с оглед на оформения си вече нравствено-естетически критерий. Затова когато настъпва време да се завърне в България, той си спомня за един минал и за един предстоящ момент в своя живот.

Чинтулов завършва образованието си на 14. VII. 1849 г. Той обаче не потегля веднага за България, „бави се цяла година в Одеса и Браила и едва към края на пролетта 1850 г. се завръща в Сливен..."[20]. „Стара майка се прощава със сина си" и „Изпроводяк на едного българина из Одеса" са отпечатани на 6 .VIII. 1849 г. Логично е в такъв случай да допуснем, че и двете творби са писани поне няколко месеца преди обнародването им.

Хронологията на „Стара майка се прощава със сина си" и „Изпроводяк на едного българина из Одеса", съдържанието на двете стихотворения и смисълът на някои от поетическите символи в тях могат да бъдат изяснени, ако не се откъсват от контекста на цялостното творчество на Чинтулов, т. е. като се има пред вид, че поетът вече е създал „Възпоминание", „Къде си, вярна ти любов народна?", „Стани, стани, юнак балкански", а по-късно ще бъде автор и на „Българи юнаци", „Българийо, мила майко!", „Вятър ечи, Балкан стене"...

„Стара майка се прощава със сина си" и „Изпроводяк на едного българина из Одеса" са циклично обединени още чрез заглавията си. И двете стихотворения имат единен тематичен център — изпращането на лирическия герой. Но в тях се открояват и някои различия, които говорят, че отразяват два етапа в идейното развитие на поета.

Преди да тръгне за учение „в път дълъг", лирическият герой е син на своята „стара майка". Тя го изпраща със сълзи на очи не само затова, че се разделя

---

[19] М. Греков. Поетът Добри Петров Чинтулов. — Добри Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански, с. 166.

[20] Вж. Д. Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански, с. 100.

за дълги години със своята „едничка рожба на светът“. Житейски, мъдрата „старица“ с инстинкта на майчината любов е почувствувала и нещо друго, което я хвърля в още по-голяма скръб — дошъл е моментът, когато детето е поискало да тръгне по свой път. Майката е егоистично огорчена:

Това ли чаках аз от тебе,
откак си още малък бил,
та сега в мойто *старо време*
в път дълъг си ся наредил?

Но колкото и да е тежък моментът на настъпващото „отчуждение“, „старицата“ намира сили да преодолее егоистичния повик на сърцето, макар и след дълга душевна борба. Чрез нея тя показва голямата си нежност и любов, патриархалната си привързаност към деца и дом, завидната си морална устойчивост. По неповторим начин една българка разкрива богатия поетически свят на майчиното сърце. Трагичните ѝ чувства се изливат в неповторими образи и картини, в елегични тонове. Дала израз на непосилната горест на своята душа, „старицата“ се обръща към природните стихии, към животните и птиците—към страшната буря, силния дъжд, страшния гръм, овцете. . . В Ботевата балада „Хаджи Димитър“ природата, вълкът, самодивите правят всичко възможно, за да облекчат страданията на героя в неговия предсмъртен час. Същия творчески момент откриваме и у Чинтулов. Чрез него той постига ефекта от едно неповторимо изживяване, силата на неподозираното емоционално въздействие.

Мъката на „старицата“ е голяма. Но тя не заслепява разсъдъка, не пречи на житейската ѝ прозорливост. С неминуемата раздяла „старата майка“ предчувствува неизбежния край. След години синът ще се завърне изцяло променен, с нов критерий за житейските проблеми и хората, с нови философски и практически принципи. За него този патриархален свят ще бъде вече чужд и мъртъв. Затова именно далновидната майка преждевременно предрича своята смърт, не физическа, а нравствено-патриархална, каквато предопределя логиката на творбата. Въпреки непосилната си скръб „старицата“ намира сили да се издигне над личното страдание, да заговори като човек, разбрал противоречивото развитие на живота. В прощалните ѝ думи има дълбок етичен смисъл, изстрадана истина и реализъм:

Душата ти не ще забрави
това, що ти хортувах аз.
Върви, носи си много здраве
и споменавай пак за нас.

Така майката от майка на своите деца прераства в майка на цял народ, става художествен синоним на родина, на България, която, страдаща, изпраща своите синове на учение в чужди страни с поръчение да не я забравят никога.[21]

Покрива ли се заглавието на стихотворението с неговата основна идея? Отговаря ли на поетическия замисъл на поета?

Майката е „стара“, т. е. свързана с патриархалното „*старо* време“, синът — почувствувал, но все още неосъзнал пълноценно правото си да има *свое* „аз“. Настъпил е моментът, когато едно поколение трябва да намери

[21] Вж. П. Тотев. Да се завърнеш. . . — В: Литературни статии. С., 1974.

сили да отстъпи своите права на друго, дошло да го замени. Но синът все още няма моралната и интелектуалната устойчивост да се противопостави на старите порядки и отношения. В мълчанието му е стаено несъгласието с логическите доводи на майката. Той обаче все още не намира сили да опонира на своята майка. Затова стихотворението „Стара майка се прощава със сина си“ е лиричен монолог на едно страдащо майчино сърце, чиито интимни изблици подсказват за поведението на мълчаливо отиващия си син.

В „Изпроводяк на едного българина из Одеса“ лирическият герой е претърпял значително интелектуално и гражданско развитие. Той е осъществил мечтата, с която е тръгнал „в път дълъг“, и сега, морално удовлетворен, се прощава с другарите си. Но ако от България тръгва като син на „стара майка“ в чужбина, и по-специално в Русия, се оформя като личност — станал е българин в етническия, психологическия и обществения смисъл на това понятие. Затова неговите другари изпращат не сина на „старата майка“, а „едного българина“. Защо Чинтулов намира за необходимо да конкретизира и мястото на изпращането — Одеса? Не за да напомни за автобиографичния характер на творбата си, разбира се. Тук подбудите му са преди всичко граждански. Одеса е град, в който се формират интелектуално и идейно стотици българи, някои от които се проявяват като книжовници и общественици — Н. Геров, Б. Петков, Ив. Богоров, Н. Охридски, С. Филаретов, Хр. Даскалов, Д. Мутев, Ел. Мутева и др. В Одеса достига отгласът от борбата на руското крепостно селячество, от събитията, свързани с разтурянето на Кирило-Методиевското общество, от арестуването на един от създателите му Тарас Шевченко. Българчетата в големия приморски град се вълнуват от Браилските бунтове, следят с внимание събитията, свързани с арестуването и съденето на Раковски. Чинтулов е другар на Захари Княжески, който е в конфликт с „българските попечители“ заради революционните си възгледи. От одеските учебни заведения по-късно ще бъдат изключени за това, че са попаднали под влиянието на „вредни идеи“ Ботев, Стамболов и други български младежи. Одеса формира не само просветители, но и изтъкнати революционни мислители и пропагандатори. В такъм смисъл кого изпращат приятелите на „едного българина“? Просветителят ли, както обикновено се приема, или гражданинът, който има диференцирано отношение към парливите съвременни проблеми? Заръката им по обясними причини е символична — „Изпроводяк на едного българина из Одеса“ излиза в „Цариградски вестник“, който се издава в столицата на Османската империя. Но тази заръка няма според нас просветителски характер. Тя не се отклонява и не влиза в противоречие с борческия дух на стихотворенията, написани преди това от Чинтулов.

Но там във бащини обят'я,
кога те радост огради,
смисли, че *общите* ни братя
във *мрак* живеят и *мъгли*.

И чакат те със нетърпен'е
небесний свят да ги огрей,
и в тях *да светне* просвещен'е,
и мракът тъмен да развей.

Тук всичко е формулирано пределно ясно и точно. Синът, завърнал се в родината като „едного българина“, ще заработи за „общите... братя“, т. е. ще се

изяви като общественик, за да помогне да се прогонят „мрака“ и „мъглите“. И сега Чинтулов си служи със символични образи и представи, в които се търси просветителски смисъл, без да се има пред вид, че съдържанието на тези символи той вече е изяснил в „Стани, стани, юнак балкански“. Към това програмно стихотворение на поета ни насочват и метриката, и някои дословни сходства с „Изпроводяк на едного българина из Одеса“. *Мракът* и *мъглите* се възприемат от изследователите на Чинтулов като синоним на културно-просветен застой и невежество. Смисълът им в „Изпроводяк на едного българина из Одеса“ е значително по-богат и не изключва, а насочва към политическото и духовното робство. Още в „Стани, стани, юнак балкански“ Чинтулов разграничи и изясни съдържанието на основните образи в своята поезия. За свободата той има един символ — светлината, за робството — тъмнината, тъмния облак („да *светне* нашата земя, „под *тъмен облак затъмней*“). В „Изпроводяк на едного българина из Одеса“ поетът съвсем съзнателно използува символа на свободата, без да накърни неговия идеен смисъл. Не друг, а изпращачите на лирическия герой, зъкърмени със свободолюбивите идеи на руската демократична интелигенция, му напомнят за този „небесний свят“, очакван „със нетърпен'е“ вече няколко столетия. В думите на тези *одески* българи има „зареден“ идеен подтекст. На изпроводяк те намират за необходимо да напомнят, че техните сънародници живеят „във мрак. . . и мъгли“, т. е. в робство, непосредствено след което акцентуват на антитезата „небесний свят“. В случая показателна е и градацията, изразена чрез многократната употреба на съюза *и*. Просвещението, утвърждава символично Чинтулов, ще „светне“ тогава и ще прогони „мракът тъмен“ — застоя, рутината и невежеството, — когато до българина достигнат лъчите на „светлината“, когато се почувствува свободен. Върху тази зависимост между свобода и просвещение, посочена от поета в „Изпроводяк на едного българина из Одеса“, ще обърне внимание след две десетилетия още в първия брой на „Свобода“ и Л. Каравелов —за да бъдат българите „образовани, те *по-напред трябва да бъдат свободни*“[22]. При разгадаването на „шифъра“ в „Изпроводяк на едного българина из Одеса“ трябва да се има пред вид и финалният куплет на стихотворението. Изпращачите на лирическия герой му пожелават не някакъв обикновен успех, а „път най-надеждний“. Още в първите си творби Чинтулов беше вече посочил този път — революционната борба.

В „Изпроводяк на едного българина из Одеса“ се чувствуват граждански освежаващата сила на Балкана и вятъра, надеждата в нещо стаено, недоизказано. . .

Небесна радост там живее
покрай студената вода;
там *вятърът* кога *повее*
в сърца разлива *веселба*.

„Небесната радост“, т. е. вярата в „небесний свят“, поддържа духът на българина там, където се чувствува присъствието на Балкана с неговата „студена вода“, с полъха на вятъра. В „Стани, стани, юнак балкански“ този повей е свързан с пробуждането на българския лъв:

Да стане лева наш балкански
от него *вятър да повей*. . .

[22] Л. Каравелов. Събр. съч. Т. VI. С., 1967, с. 78, к. на Л. К.

В „Изпроводяк на едного българина из Одеса“ поетът продължава по „конспиративен“ път обогатяването и разясняването на този символ — тук той свързва повея на вятъра с една вековна надежда, която е в състояние да съживи духа на роба, да го настрои за „веселба“:

там *вятърът кога повее*
в сърца разлива *веселба.*

„Стара майка се прощава със сина си“ и „Изпроводяк на едного българина из Одеса“ не се отклоняват от идейното съдържание на „Къде си, вярна ти любов народна?“ и „Стани, стани, юнак балкански“, а го обогатяват чрез интимните трепети на сърцето, чрез носталгията по дом и родина. И в тези стихотворения говори големият поет и гражданин, който проповядва своите свободолюбиви идеи не чрез императивите на революцията, а чрез непосредствения резонанс от нравствено-психологическите изживявания.

Борческите настроения, с които Чинтулов идва от Одеса, се подсилват от обществената атмосфера в България. Чувствува се приближаването на нова буря на Балканския полуостров — през 1853 г. започва Кримската война. Българите са обхванати от революционно опиянение. Чинтулов, станал предвестник на този граждански подем още в Русия, намира вече истинското си място като поет на революцията. Годините, през които той създава повечето от своите призивни стихотворения, съвпадат с процеса на формирането на революционната ни идеология. Това дава отпечатък върху идейно-емоционалното съдържание на поезията му, върху творческия му стил.

Едно от първите стихотворения, които Чинтулов пише след пристигането си в България, е „Българи юнаци“. То е в непосредствена зависимост от „Къде си, вярна ти любов народна?“ и „Стани, стани, юнак балкански“, като допълва тези две стихотворения с нови идейни акценти. Тук вече се чувствуват някои моменти от четническата тактика, която Раковски ще формулира няколко години по-късно в „План за освобождение на България“ и в други свои документи — нахлуването с чети, вдигането на масов народен бунт със съдействието на революционните комитети в страната.

Те като в гората
ще да се сберат,
после в градищата
ще да пропълзят.

Връзката между „Българи юнаци“, от една страна, и „Къде си, вярна ти любов народна?“ и „Стани, стани, юнак балкански“, от друга, е не само идейно-тематическа, но и художествена. Поетът използува вече познати образи и символи, в известни случаи в еднакъв словесен контекст.

Сбирай си децата
в гъстите *гори,*
силен им *в сърцата*
огън разпали!

О, лъв! *Събуди се*
от дълбокий сън. . .
(„Българи юнаци“)

Я силен пламък ти пламни,
та буен *огън разпали*
на младите *в сърцата*
да тръгнат по *гората.*

Стани, стани, юнак балкански,
от сън дълбок се събуди. . .
(„Стани, стани, юнак балкански“)

Кримската война дава криле на творческото вдъхновение на Чинтулов. Той отново заживява с излъганата си вяра от Руско-турската война (1828—1829) и създава творби като „Българийо, мила майко", „Ветър ечи, Балкан стене".

Времето, когато е писано стихотворението „Българийо, мила майко" — 1853—1856 г., — посочва сам поетът. Участието на съюзниците на Турция — Англия и Франция — във войната кара Чинтулов да заяви с романтична вяра:

Нека пращат *други сили*
свойте войски във Балкан,
те ще паднат тамо лесно
от български ятаган.

В „Българийо, майко мила" се долавя надеждата на поета в подкрепата на славянските народи, изявена за първи път в „Стани, стани, юнак балкански".

с нази сърби, черногорци
против общия душман.
(„Българийо, мила майко")

На помощ сърби, черногорци
със радост ще се затекат.
(„Стани, стани, юнак балкански")

Тук вярата в освободителната мисия на руския народ се чувствува определено, макар че не е посочена от поета — Русия вече води война с Турция и никой от българите не се съмнява, че от успешния й завършек ще зависи и освобождението на България.

В „Българийо, мила майко" преминава един мотив от „Изпроводяк на едного българина из Одеса" — за коренната промяна в политическото и психологическото състояние на българина, изяснена чрез тропи като „развеселявам", „веселба". В „Изпроводяк на едного българина из Одеса" смисълът на тези тропи е посочен твърде лаконично, а по цензурни причини е и завоалиран:

„*развесели* ти твойта младост
под милите нам планини;"

„там вятърът кога повее
в сърца разлива *веселба*."

„Развеселяването", „веселбата" в посочените стихове са свързани изключително с Балкана, синоним на свобода и родина. В „Българийо, мила майко" поетът изяснява смисъла на онова, което преди това е загатнал. Лирическият герой задава към родината оня въпрос, който беше задал още в „Стани, стани, юнак балкански!":

Ще ли още ти да спиш?
Ил не знаеш колко сладко
ти ще ни *развеселиш*?

И непосредствено след това обяснява как ще се дойде до това състояние на „развеселяване" — Балканът ще приеме с радост българските „синове юнаци" и ще изпълни мисията, която му се възлага.

Някои изследователи на Чинтулов оспорват неговото авторство над една от най-хубавите му творби — „Вятър ечи, Балкан стене". Според тях създа-

телят на този химн на революцията е К. Ив. Попов или Николай Стефанов.[23] Кога е писано това стихотворение и кой е действително неговият автор?

Анализът на „Вятър ечи, Балкан стене“ говори за несъмнената идейна и художествена близост на творбата с цялостното творчество на Чинтулов. Тук е налице онази взаимозависимост, която откриваме и в останалите стихотворения на поета—използуване на общи художествени звена, на еднакви тропи, в известни случаи на едни и същи фрази и словосъчетания. „Вятър ечи, Балкан стене“ е в идейно-тематическа близост с „Българийо, мила майко“, което ни дава основание да приемем, че двете стихотворения са писани по едно и също време — през Кримската война. Но „Вятър ечи, Балкан стене“ е в диалектическа връзка и с програмната творба на поета „Стани, стани, юнак балкански“. Тази връзка прозира в духа, в композицията, в художествената реализация на двете песни.

В „Стани, стани, юнак балкански“ поетът е обърнат към бъдещето — той зове и изяснява какво трябва да направи народът, за да „светне нашата земя“. Във „Вятър ечи, балкан стене“ бъдещето е станало вече настояще. Затова Чинтулов намира за необходимо да преповтори онова, което е споделил в програмната си творба. Оттук идва голямата близост между двете стихотворения, еднаквата им поетическа лексика, текстуалното им сходство.

„Стани, стани, ...
от сън дълбок се събуди“;
„събите си запашете“;
„да си развием знамената“.
(„Стани, стани, юнак балкански“)

„. . . . . ставайте,
от сън се събуждайте“;
„да препаше тънка сабя,
знаме да развие“.
(„Вятър ечи, Балкан стене“)

Във „Вятър ечи, Балкан стене“ и „Стани, стани, юнак балкански“ откриваме и друг интересен момент — в един и същи куплет идейно-емоционалният акцент пада върху едни и същи думи (*име, знаме*), които и в двете стихотворения са употребени в кръстосани стихове:

Да си развием *знамената*,
да светне нашата земя,
да си прославим *имената*,
да гинат турски племена!
(„Стани, стани, юнак балкански“)

Който носи мъжко сърце
и българско *име*,
да препаше тънка сабя,
знаме да развие!
(„Вятър ечи, Балкан стене“)

Във „Вятър ечи, Балкан стене“ се долавят елементи, нюанси и отблясъци и от други написани и ненаписани дотогава творби на Чинтулов — „Къде си, вярна ти любов народна?“, „Патриот“. Това стихотворение като че ли е създадено от поета, за да илюстрира чрез него пътя, който изминава от „Възпоминание“, силата и мащабността на поетическата система, която утвърждава още в „Къде си, вярна ти любов народна?“ и „Стани, стани, юнак балкански“. Творба като „Вятър ечи, Балкан стене“ може да напише поет, който има не само безспорен талант, но който е формирал своята поетическа лексика и система години наред, преди да излее революционното си вдъхновение в такива монолитни образи и картини. Затова странни са опитите на някои литературни историци да търсят родство между „Вятър ечи, Балкан стене“ и посредственото стихотворение на Н. Стефанов „Навсуе изгряват“ или да

[23] Вж. К р. Г е н о в. Към въпроса за литературното наследство на Добри Чинтулов. — Изв. Инст. за бълг. литература, 1956, кн. IV.

допущат съавторство и от страна на невзрачен книжовник като К. Ив. Попов.[24] Когато се разглежда въпросът за атрибуцията на „Вятър ечи, Балкан стене", съпоставките на тази творба с други произведения от възрожденската литература са необходими. Но те, както посочихме вече, насочват категорично не към случайни стихоплетци, а към поезията на първия ни революционен поет.

Каква е спецификата на Чинтуловите стихотворения, създадени в Одеса и по време на Кримската война?

Авторът на „Българи юнаци" е поет на мащабния образ. Неговите герои се извисяват с неукротимата си революционна непримиримост, с романтичната си идеализация и поляризация. Те зоват за борба и смърт, живеят с ускорения пулс на революцията. В творчеството на Чинтулов през този период всичко е в движение, в очакване на нещо необикновено и силно — и одухотворената природа с нейните стихии, и народната мощ. Затова стиховете му са лаконични и императивни като бойна заповед. В тях трафаретни думи нямя. Има само изстрадана мъка, осъзнат национален дълг, готовност за саможертва.

До Кримската война (1853—1856) поетът пише и стихотворения като „Стара майка се прощава със сина си", „Изпроводяк на едного българина из Одеса" и „Китка от Балкана". Те също имат подчертан граждански характер, но се различават от останалите му произведения през този период. В тези стихотворения липсва екзалтацията, внушението върви не по линия на импулса „отвън", а чрез стаеното и постепенно разкриващо се вълнение „отвътре". Този начин на поетическо мислене е характерен за творбите на Чинтулов, писани след Кримската война. Затова с оглед на променения художествен изказ на поета след 1856 г. е трудно да допуснем, че той може да напише „Вятър ечи, Балкан стене" по време на Х. Ставревата буна, т. е. на Търновското въстание през 1862 г., независимо че не е скъсал с революционните си настроения през този период.[25]

След Кримската война призивното слово на поета секва. В това няма нищо случайно — за втори път той е свидетел на оттеглянето на руските войски от България, за втори път надеждите му се превръщат в мираж. До края на живота си поетът не създава нито едно стихотворение с пламъка и магията на „Стани, стани, юнак балкански" или „Българи юнаци". Някои са склонни да обяснят промяната на поетическия изказ у Чинтулов с преминаването му на просветителски позиции, с боязливостта и гражданската му преориентация.

По душевна нагласа Чинтулов е романтична натура. Той може с опиянение да зове за борба и смърт, за подвиг и саможертва, но когато срещне препятствие, да изпадне в униние. У него липсва революционната устойчивост на Раковски и Ботев. Той е поет на бляновете, които не се наема практически да осъществи. Затова по време на революционен подем ще заговори с езика на бунта, когато настъпи период на погром, ще се заключи в осамотената си душа, ще страда по излъганите си надежди, но няма да намери сили да превъзмогне нито унинието на твореца, нито парещата мъка на гражданина. След смъртта на Левски Ботев изживява незаменимата загуба на своя приятел и съидейник с несъкрушимата сила на голямото си сърце. Но в този тежък и трагичен момент той намери морална и творческа устойчивост да заговори

[24] Кр. Генов. Към въпроса за литературното наследство на Добри Чинтулов. — Изв. Инст. за българ. литература, кн. IV, 1956.

[25] Д. Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански, с. 118—119.

за смъртта на Апостола, без да изпадне в песимизъм. Чинтулов има друга душевна нагласа. След Кримската война у него вече не може да се роди вдъхновението за нови марсилези. Наистина поетът може с удовлетворение да слуша как през 60—70-те години народът продължава да пее онова, което той е създал през 50-те години, без да заживее обаче с него така, както преди. Означава ли това, че с автора на „Българи юнаци" настава някакъв прелом, че той застава на други позиции?

Съществена промяна във възгледите на Чинтулов след Кримската война според нас няма. Той продължава да бъде същият патриот, както и преди, да изживява с вълнение всяко събитие, свързано със съдбата на сънародниците му, да взема активно участие в обществения живот в Сливен и Ямбол. Чинтулов е в остър конфликт с чорбаджиите в родния си град, изпратен е за делегат на черковния събор в Цариград през 1871 г., съчувствува, а според някои е и член на частния революционен комитет в Сливен.[26] След 1856 г. поетът има в известна степен същата съдба, както и авторът на „Не пей ми се". Преди и по време на Кримската война П. Р. Славейков живее с революционното опиянение на хиляди свои сънародници. Без да може да съперничи все още на Чинтулов, той написва борческите стихотворения „О, унуки цар Шишмана", „Хади, братя, хад'дружина", „Българине, не разбра ли?", „Стари станете, млади поведете" и др. След неуспеха на войната Славейков изпада в душевен смут, но намира опорни точки на своята гражданска и творческа платформа в движението за черковна независимост. То го завладява, той е един от всепризнатите му ръководители. Борбата срещу асимилаторската политика на Фенера го кара да забрави младежките си революционни увлечения. В известни моменти даже Славейков се обявява открито срещу хайдушкото движение. Но още преди да излезе ферманът за учредяването на Българската екзархия, той започва да разбира, че не е избрал най-верните ориентири в своя граждански и творчески път. Кризата в душата му постепенно се усилва и задълбочава, за да избликне с пълна сила в „Не пей ми се". Няколко години Славейков търси мъчително брод през тресавището на заблудите и разочарованията. И след като го намира, прави честна гражданска изповед чрез „Жестокостта ми се сломи" и „Изворът на Белоногата".

Чинтулов, без да скъсва с младежкото си революционно минало, също намира отдушник в легалната обществена борба, в движението за черковна независимост преди всичко. Той също е огорчен от разногласията, които настъпват след признаването на Българската екзархия, но не изпада в депресия, защото за разлика от Славейков и тогава, когато поддържа каузата на черковната борба, не пренебрегва, а следи със стаена надежда проявите на българското революционно движение. И може би по времето, когато редакторът на спряната завинаги „Македония" пише болезнената елегия и „Не пей ми се", Чинтулов вече работи над своята борческа поема „Патриот". До нея той също не стига изведнъж.

Поради разочарованието, настъпило след Кримската война, поетът преосмисля изминатия път. Той разбира, че веруюто му от „Стани, стани, юнак балкански", трябва да се конкретизира в зависимост от новите обществени сили през 60-те години на XIX в., че му липсва действено осъзната програма. Но Чинтулов е поет-романтик, а не идеолог-теоретик и практик като Раков-

[26] М. Г р е к о в. Поетът Добри Петров Чинтулов. — В: Добри Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански, с. 175—176.

ски, Левски или Ботев. Той не е в състояние да се преустрои преди формиращото се националноосвободително движение да го насочи към това. Затова през 60-те години поетът ще се съмнява, без да престава да търси, ще живее и с горчилката на разочарованието, и със смътната догадка в „бъдното". Тогава именно той ще напише стихотворения като „Изяснило се небето", „Богдане, мой мили сине". Тези творби на Чинтулов са само привидно интимни. В тях поетът е граждански и философски лаконичен, загатва за идеята без да има намерение, а може би и възможност да я доразвие и конкретизира.

„Изяснило се небето" е построено на принципа на контраста. Той в известна степен предопределя и лаконизма на поетическия изказ. И тук декорът е, както в едно от първите стихотворения на Чинтулов — природата шествува в пълната си сила, дошла е да дари приятни, „светливи" дни. Но ако във „Възпоминание" „възпоминава за прадедните времена", в „Изяснило се небето" тя влиза в рязък контраст с българската действителност, „дето царува зло". За гражданския характер на това Чинтулово стихотворение говори и фактът, че някои символи в него „идват" от революционните стихотворения на поета с неподправения си идейно-естетически смисъл („Къде си, вярна ти любов народна?", „Българийо, мила майко"). На фона на „ясното небе" в „Къде си, вярна ти любов народна?" българското „мъчен'е" и дългото търпен'е" не се различават от теглото, откроено върху светлия небесен свод в „Изяснило се небето". Мотивът за „веселбата" има приблизително същите нюанси, както в „Изпроводяк на едного българина из Одеса" и „Българийо, мила майко".

След Кримската война Чинтулов продължава да живее със съдбата на лирическия герой от първите си стихотворения. В „Богдане, мой мили сине" той отново след няколко десетилетия се връща към образите от „Стара майка се прощава със сина си". И сега майката е загрижена за своето чедо, което не може да разбере. Наблюдава го с тревога и страх, иска да открие онова, което става в душата му. Съмненията ѝ са многопосочни— апатията може да е резултат от лична несполука, от дълбоко интимно влечение. И сега майката е сърдечна и привлекателна. Но синът не е в състояние да удовлетвори нейното любопитство, не иска или по-точно не може да направи онази откровена изповед, която изплаква лирическият герой от „Майце си". Отговорът на Богдан е твърде неопределен и лаконичен:

Нищо, нищо, майко мила,
нищо не ми се случи,
мисъл в мене се вселила
и главата ми *ечи.*

Преживял крушението на своите мечти, загледан в настоящето и бъдещето, героят на Чинтулов все още продължава да се съмнява и търси, да стои, загадъчно умислен като мрачния недоволник Петър от „Ученик и благодетели" на Друмев, да разсъждава върху актуални политически и социални проблеми, които са го разтърсили до такава степен, че чак главата му „ечи". Само чрез един „озвучен" образ Чинтулов е в състояние да загатне за онова, което става и предстои да се извърши с неговия лирически герой — включването му в националноосвободителното движение, когато отново ще заживее с революционния ритъм на „Вятър *ечи*, Балкан стене".

През 60-те години поетът-гражданин напомня за себе си и чрез своите сатирични творби. Възможностите си като сатирик Чинтулов подсказва още

в стихотворението „Китка от Балкана“, публикувано през 1849 г. в „Цариградски вестник“. В „За срам на чуждите езици“, „Прахът на Стефан Гидика“, както и в отделни критико-реалистични куплети, достигнали до нас, поетът се приближава плътно до стихотворните сатири на Славейков, Каравелов и Ботев, до фейлетоните „Знаеш ли ти кои сме?“[27]. Чинтулов се обяви против лицемерието и лъжепатриотизма, против апатията към робската участ на народа. Негодуванието му е негодувание на поет-революционер. Затова „За срам на чуждите езици“ напомня в известна степен за стихотворенията на Каравелов „Бъди честен, казвай право“, „Нека ходя дрипав“, а епитафията „Прахът на Стефан Гидика“, писана през 1871 г., на епитафиите на Ботев, на „Често седя и се чудя“ на Каравелов. Идейно-тематичната близост между сатиричните произведения на Чинтулов, Каравелов и Ботев говори преди всичко за някои допирни точки в революционното им верую.

Някой литературни историци, като имат пред вид историческата тематика на „Възпоминание“ и „Двама приятели“, виждат „дълбоко родство“ между двете творби. Зависимост между първото стихотворение на Чинтулов и неговата поема „Двама приятели“ несъмнено има. И тя се осъществява преди всичко от почти еднаквите исторически факти, които дават творчески импулс на поета. Но в двете произведения има и нещо друго, което подсказва, че поемата е писана не около 1850 г., както се твърди в академичната „История на българската литература“, а по-късно.[28] Кое ни дава основание да смятаме така?

Чинтулов е поет, в чийто творби винаги се чувствуват възторзите и блянове, надеждите и страданията, родени от проблемите на съвременността. Още във „Възпоминание“, когато търсеше онази спасителна нишка, о която да се улови, поетът подсказа за своето бъдещо развитие. След Кримската война призивното му слово секна. Но той не остана безучастен към генералните въпроси на своето време. Това потвърждават стихотворенията „Изяснило се небето“, „ Богдане, мой мили сине“, сатиричните му творби „За срам на чуждите езици“, „Прахът на Стефан Гидика“. Чинтулов, както вече посочихме, взема активно участие в черковната борба. Подпомага ли я той обаче като поет, както това прави с публицистиката и поезията си Славейков? Възможно е авторът на „Българи юнаци“ да е писал стихотворения, насочени срещу фанариотите, които да не са достигнали до нас. Но в препис остава поемата му „Двама приятели“, в която по своеобразен начин той включва своето творчество в движението за духовна независимост.

Прави впечатление преди всичко фактът, че поетът се насочва не към някои от чисто лиричните жанрове — ода, елегия, — а предпочита лироепичната форма. През 60-те години на XIX в. в българската литература се правят първите опити в областта на белетристиката, диалогът предопределя появата на драмата, заговорва се за романа. Жизненото многообразие, обособените социални сили, развитите обществени отношения търсят такива жанрове, които да направят литературата тълкувател и съдник на живота.

---

[27] В. Пундев приема за Чинтулов куплета:

„Той много добрини
се врече да направи;
честта го посети —
и той за тях забрави.“

(Добри Чинтулов (1822—1922). С., 1922, с. 72.)

[28] История на българската литература. Т. II, с. 225.

Чинтулов сам чувствува, че през 60—70-те години не може да пише и въздейства изключително чрез онези поетически форми, чрез които е изповядвал и споделял съдбоносните житейски истини през 50-те години. Раковски даде израз на родолюбивите си вълнения от периода на Кримската война чрез стихотворението „Отлъчие от България едного разпаленаго родолюбца българина в лет 1856". Но той долови , че в творбата му има само частица от онова, което го е разтърсило и го е накарало да се замисли сериозно над редица обществени въпроси. Затова по същото време, когато пише „Отлъчие. . . ", той работи и върху поемата „Горски пътник". Аналогично е положението и при Чинтулов. Авторът на „Вятър ечи, Балкан стене" брани непримиримо святостта на език, национални добродетели и чест, но заедно с това иска да защити правото на българина да се обособи като нация, като му посочи и някои от поуките на историческото минало. Той иска да се опре на по-солиден фактически материал, да въздейства не чрез „тайния", а чрез „явния" глас на историята, да направи равносметка на настоящето чрез многозначителната аналогия с миналото. Така вероятно се ражда идеята за поемата „Двама приятели". Според Н. Табаков тя е писана от Чинтулов „след посещението на Преславските исторически развалини, на връщане от Цариградския народен събор, най-вероятно през втората половина на 1871 г."[29]. Вътрешната логика на поемата подсказва, че е създадена по-рано — преди окончателното разрешаване на черковния въпрос. Сега Чинтулов въздейства иносказателно. Той говори за един момент от героичното минало, но действуващите лица — Крум и Никифор, — събитията насочват към актуални проблеми на съвременността. В някой стихове на поемата тази връзка е „видима". Крум не желае да пролива кръв:

За мир два пъти се обаждал,
нарочно пратеник проваждал
до Никифора гордий цар,
на византийци господар.

Но никак гордий цар не слуша,
но повече уши запуша
и се присмива с веселба
на царска Крумова молба.

Преди да скъсат окончателно с Фенер, българите изпращат петиции и делегации до патриарха. Те нямат намерение да стават отцепници, а искат Патриаршията да разбере справедливите им желания. Но патриархът проявява недалновидността на Никифор — той не е склонен на никакви отстъпки, отхвърля законните искания на българите и ги принуждава към насилствена победа.

Поемата „Двама приятели", написана за да поддържа оптимизма по време на черковната борба, има и по-широк адресат. В нея се прави аналогия и с политическата действителност — в страната се разнасят „плач и ридан'е", „от врага люто разярен" не остава незасегнат „ни стар, ни млад". В „Двама приятели" се чувствува светлата вяра, на поета не само в успешния завършек на черковната борба. Във финала на поемата е стаена и една възкръснала надежда, изразена чруз някои „разшифровани" символи на Чинтулов. „Мъглите" вече са раздвижени („се гонят") от народния устрем, който ще ги превърне

[29] Д. Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански, с. 121.

в „дъжд", в случая символа на живота, на свободата. Затова в думите на „поклонника на Аполона" има и упрек за проспаното време, и дълбока вяра в бъдещето:

доволно стига да стоим,
път дълъг ний ще да вървим!

Лирическият герой от „Богдане, мой мили сине" вече е преосмислил своите загадки и съмнения и е готов да тръгне в „път дълъг".

„Двама приятели" опровергава и мнението, че през „втория период" от творчеството си Чинтулов не се проявява като проникновен художник. В поемата сражението между Крум и Никифор е предадено с романтично опиянение и преклонение. То е разказано на „един дъх", с богати психологически нюанси. И тук Чинтулов е майстор на мащабния образ, на движението, на пластичния рисунък. Битката между българи и византийци е предадена в сетивнозвуков план, с устрема и кървавото зарево на едно стълкновение, проявило се в нереални размери.

„Двама приятели" е естествен и логичен преход към „Патриот". „Втората си лирична поема — отбелязва Н. Табаков — Чинтулов е писал през 1872 г. Повод за написването на поемата са дали спомените на сливенския воевода Панайот Хитов „Моето пътуване по Стара планина", излезли под редакцията на Любен Каравелов през 1872 г."[30] Възможно е поемата „Патриот" да е писана около 1872 г., когато революционните сили в страната са в подем. Къде трябва да се търси поводът за създаването ѝ обаче? Дали в мемоарите на Хитов или другаде?

Героите на юнашкия и хайдушкия епос, на националноосвободителното движение вълнуват Чинтулов винаги. Образите на Крали Марко, Страхил и Чавдар живеят с нови измерения в „Стани, стани, юнак балкански", „Вятър ечи, Балкан стене", „Българи юнаци". Поетът търси жизнената конкретизация на „юнака балкански", „българския юнак" и в периода след Кримската война, когато се формира революционната идеология, а геният на Левски изплита мрежата на частните революционни комитети в страната. Чинтулов познава много от дейците на комитетската организация. Някои от тях, като Михаил Греков, са негови колеги в Сливен. Но той иска да открие изключителното и силното, което ще даде размах и полет на вдъхновението. И го намира в лицето на своя съгражданин Панайот Хитов. Сестриникът на войводата Атанас Петров Добрев — Хитов е оставил ценни сведения за отношението на поета към Хитов. За Чинтулов „Панайот е човек *с извънредна дарба* и добрините му, що е направил и прави постоянно на народа си, са *незабравими*, само ако сме хора да ги ценим. *Чуждите народи са го оценили и днес му отдават голяма чест и достойнство за неговите юнашки и разумни подвизи*. . . Този мъж не си е продал страстта на пиянство и женкарство, но на оръжие и *високи мисли*."[31]

Преклонението на поета пред изтъкнатия деец на националноосвободителното движение се чувствува и в „Патриот". В поемата Чинтулов проследява най-важните факти от живота на Хитов, като акцентува върху онези моменти от душевния му свят, които насочват към големите обществени проблеми. Героят на „Патриот" има много допирни точки с лирическия герой от „Стани, стани, юнак балкански", „Вятър ечи, Балкан стене", „Българи юнаци".

[30] Д. Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански, с. 121.
[31] НБКМ — БИА, ф. 87 II А 9063 (к. а. — Д. Л.).

Той е преминал през страданията на сиромашията, през „градските тъмници" в името на осъзнати политически и социални идеали — „нещастните да отърве". Стигнал до идеята за революционната борба, двойникът на Хитов тръгва „да обикаля планините, мъчителите си да трий". Но героят на Чинтулов не е шаблонизиран, както в народната песен. Той се измъчва от апатията на народа, от неговия „дълбок и непробуден сън", страда с парещата мъка и негодуването на Ботев в „Елегия" и „Борба", живее с родолюбивото възмущение на Каравелов в „Минават дни и години", „Българине, българине". Но това не е безверие в силите на народа, нито песимизъм, проявен от страна на поета, както смятат някои литературни историци, а стон на едно родолюбиво сърце, което анатемосва в името на свободата и революцията.

Страданията на войводата за отечество и бащин край са толкова големи, че той може да „порони сълзи", да заплаче горко. Но „сантименталните" чувства, на които се поддава, са временни. И те не накърняват, а нюансират неговия душевен образ. Колкото и да е твърд като характер, героят на Чинтулов има човешкото право да се разнежи, в очите му да заблестят сълзи, когато от Сините камъни тръгне по невидимите стъпки на спомена към своя роден дом. Но минутите на стаяваната носталгия и нежност са броени:

И щом престане той да плаче
и сълзите му да текат,
изново хваща пак да краче
и връща се по същий път.

Душевната сила и революционната последователност на героя са непоколебими. Те не убиват трепетите на сърцето, не принизяват силата на чувствата. След своето „сантиментално пътешествие" войводата тръгва отново по кървавите пътеки на освободителната борба.

Чрез „Патриот" Чинтулов се връща по нов път към революционното си творчество от 50-те години. Сега той не зове пряко, не е агитационно настъпателен, не представя героя в устрема на борбата. В тази поема поетът подхожда към проблемите на революцията не като неин непосредствен глашатай, а като умъдрен от годините творец. В „Стани, стани, юнак балкански" и в други стихотворения Чинтулов се откликва на повелите на борбата с горещия порив на сърцето. В „Патриот" той я възприема като философ — търси нейните първопричини, интересува се от психологията и жизнения път на непоколебимите ѝ апостоли. И докато в ранното революционно творчество на Чинтулов лирическият герой е даден само в един етап от идейното си формиране — в революционната борба, — тук поетът проследява целия комплекс от условия, които правят от роба борец.

За връзката на „Патриот" с революционната и гражданско-интимната поезия на Чинтулов преди и по време на Кримската война подсказват и някои от нейните образи и стихове. Спомените на войводата ни насочват към образа на майката от „Стара майка се прощава със сина си", негодуването към апатията на неговите сънародници — към „Стани, стани, юнак балкански", „Българи юнаци", „Вятър ечи, Балкан стене":

Но *спи* това злочесто племе
в *дълбок* и непробуден *сън,*

в тежки мъки тегли, *стене,*
черней отхвърлено навън.

Тук връзката с посочените стихотворения на Чинтулов е осъществена по своеобразен начин. „Дълбокият сън“ от „Стани, стани, юнак балкански“ все още не е нарушен. Но докато във „Вятър ечи, Балкан стене“ робската съдба на народа се чувствува в стона на Балкана, в поемата този стон се откъсва направо от обезсилената народна душа.

„Патриот“ отразява един нов етап в националноосвободителното движение, разбран с житейски усет от Чинтулов. В „Стани, стани, юнак балкански“ поетът иска да внуши на своите сънародници, че щом се вдигнат на борба „на помощ сърби, черногорци“, „а и от север храбри руси// този час ще да се появят“. В „Патриот“ той се връща към този момент, перифразира даже някои стихове от „Стани, стани, юнак балкански“, но разглежда въпроса за „помощта“ в друго идейно осветление — щом българинът се вдигне на борба „на помощ“ вече ще „да му се яви войводата“, т. е. революционната българска емиграция. Това показва, че в политическите възгледи на Чинтулов има значителна еволюция. Открил силите, които ще осъществят революционния процес, той не очаква помощ отвън, а се надява на организираното освободително движение в страната, на борческата българска емиграция. „Патриот“ не е случайна и странна проява в писателския път на Чинтулов след Кримската война, а поема, която трябваше да се появи през 70-те години на XIX в. и да бъде написана не от друг, а от автора на „Стани, стани, юнак балкански“.

Като безспорно Чинтулово стихотворение, създадено, както справедливо допуща Н. Табаков, през първата половина на 1873 г., можем да приемем и „Ти, вечно пътниче“. То е написано във връзка с посрещането на новоназначения сливенски митрополит Серафим, но в интимно-дитирамбичния стил на творбата се чувствува критичното жило на поета. След десетилетни борби е създадена българска „мила екзархия“. Тя не е обаче на територията на една свободна държава, а се намира в „турска монархия“.

Н. Табаков причислява към Чинтуловото творчество и стихотворението „Пълната луна ясно грей“, създадено през 1858 г. Можем да се съмняваме дали това стихотворение е достигнало до нас в автентичния си вид, но и в него откриваме реминисценции от по-ранни произведения на поета. Във „Възпоминание“ например лирическият герой не може да почувствува опияняващата нега на природата и признава с болка:

Мен само *не развеселява*
тази природна веселба.

В подобно състояние е и героят в „Пълната луна ясно грей“, независимо че причините за това, според посвещението на стихотворението[32], са строго интимни. „Пълната луна“ „весели“ „всичките хора“ с изключение на поета:

мене не развеселява,
а само ме наскърбява.

Освен посочените стихотворения Чинтулов без съмнение е писал и други творби. Поет по призвание, той не е могъл да заглуши силата на вдъхновението, което го спохожда в часовете на уединение. Понякога заживява с онова, което го е вълнувало преди години. В такива случаи „заимствува“ от себе си — повтаря едни и същи образи, словосъчетания, стихове. Непресекващият ин-

[32] То е посветено на бъдещата жена на Чинтулов Анастасия Д. Желязкова.

терес към поезията, както и своеобразието на някои стихотворения, като „Я се спрете, славеи", „Хубава Янка" и др., ни дават основание да твърдим, че Чинтулов може би е автор и на тези, и на други недостигнали до нас произведения.[33]

Чинтуловите стихотворения с изключение на „Стара майка се прощава със сина си", „Изпроводяк на едного българина из Одеса" и „Китка от Балкана" споделят съдбата на народната песен. До нас те идват по всяка вероятност не в автентичния си вид, а във варианти. Затова и при установяването на тяхната хронология, и при идейно-художествения им анализ винаги допускаме известна условност. Но тя не изключва възможността да се открият общите закономерности в творчеството на поета, да се определи времето, макар понякога и приблизително, когато са писани отделните му произведения. И да се установи, че във всички свои стихотворения Чинтулов е поет-гражданин, който никога не престава да чувствува пулса на борбата. Той участвува в движението за черковна независимост, за просветното и културното развитие на своя народ. Но не като типичен просветител, а като общественик и творец, който не е скъсал с младежките си революционни пориви. Може би за някои ще бъде пресилено, че стихотворенията на Чинтулов „Богдане, мой мили сине", „Изяснило се небето" и др. се свързват с гражданско-патриотичната линия в творчеството му. Но освен посочените от нас съображения нека се има пред вид в случая и един друг факт — как тези творби са били възприемани от възрожденския читател. Ученик на Чинтулов разказва за онова, което е чул от своя учител: „Когато на Чинтулов останало само една година да довърши семинарията, през лятото намира средства да се завърне в родния си град... и минал през Цариград. Там той се намерил с няколко търговци сливенци, които си говорили, че стихотворението „Китка от Балкана" е написано с политическа цел. Чинтулов, без да им яви, че той е авторът на казаното стихотворение, разказал им какво значи това стихотворение и с каква цел е написано, ала те му отговорили: „Ти си още млад и не разбираш от тия работи."[34] Сатирата „Китка от Балкана" се явява по конкретен повод — неизпълненото обещание на Димитър Мутев да издаде обещаната от него книга под същото заглавие. В творбата на Чинтулов няма даже намек за политически събития и личности. Въпреки това възрожденският читател открива в нея „политическа цел". Обяснимо е как този читател тогава е възприемал „интимните" стихотворения на поета, в които се чувствува отношението на автора към тогавашната обществена действителност.

Творчеството на Чинтулов е наистина малко по обем. Но то поставя съществени въпроси, свързани не само с литературната история, но и с методологически принципи на текстологията.

[33] Н. Табаков. Добри Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански.
[34] Д. Чинтулов. Стани, стани, юнак балкански, с. 159.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

СОНЯ БАЕВА

ДОБРИ ЧИНТУЛОВ В НАШАТА НАЦИОНАЛНА ПОЕТИЧЕСКА ТРАДИЦИЯ

Добри Чинтулов е един от „щастливите" български поети. За него са писали почти всички най-изтъкнати наши литературни историци. Несправедливо ще бъде, ако кажем, че той не е оценен по достойнство. Но за такива „щастливи" поети често съществува една опасност — инерцията. Тя създава наусетно положения и оценки, които с течение на времето стават непоклатими. И все пак идва време, когато се открива възможност и дори необходимост да се направи преоценка или да се доразвият някои общоприети вече постановки.

Задачата на настоящата статия е да разгледа ролята, която играе поезията на Чинтулов в нашата национална традиция. Бил ли е Чинтулов новатор, допринесъл ли е за прогресивното движение на българската литература напред, плодотворни ли са неговите уроци за нашите писатели от епохата на Възраждането или той е бил за тях само учител, когото те ще трябва по-скоро да преодолеят, преди да минат напред по пътя на прогресивното литературно развитие? Тук обаче само един отговор, че Чинтулов е необходим и положителен в своята историческа роля, че той е светло начало в една, достигнала за толкова кратко време блестящи върхове поезия, не е достатъчен.

Напоследък бяха написани изследвания, които показаха органичната връзка на неговото бунтовно творчество с това на Паисий Хилендарски и Георги Раковски. Все още обаче по инерция, станала като че ли у нас непреодолима (особено в учебниците по българска литература), Чинтулов се свързва само с нашите писатели-революционери Георги Раковски и Христо Ботев. Като че ли не е неподходящо да свържем Чинтулов с неговия пряк приемник Петко Славейков. А според нас именно за да изтъкнем новаторската същност на Чинтуловата поезия, не само е необходимо, но е наложително да включим в орбитата на нашите изследвания и поезията на Славейков.

Чинтулов представлява първата оригинална поетическа индивидуалност в българската поезия. Неговите песни, прелетели от Русия, бяха „пролетен вятър в заспалата гора", откриване на жива поетическа струя. Вместо с речи той се обърна към българския народ със стихове. Това е вече нещо ново, значително и плодотворно:

Къде си вярна, ти любов народна,
къде блестиш, ти искра любородна. . .

Можем да си представим какво неизказано очарование е будела сред нашата патриотична младеж от 50-те и 70-те години тази „българска Марсилеза", гореща по тон и въодушевление, изпълнена със свежи образи и написана с прекрасна за времето стихотворна техника. Чак сега току-що създаващата се българска интелигенция, до която най-напред са достигнали Чинтуловите песни, разбира, че различието на стиховете от прозата се състои не само в ритъма, но че съществува и нещо друго, което се нарича поезия. А това означава, че българинът започва вече да разбира поезията не като нещо външно, а в нейната вътрешна същност.

Със своите няколко стихотворения Чинтулов не само създава нова поезия, но става и основоположник на нов художествен метод в българската литература, намерил непосредствен отглас в душата на читателите, съответствуващ на нуждите на епохата — романтизма. Срещата с него е не само необходима за нашия възраждащ се за нов живот народ, за когото са нови не само просветителството и литературата, но и чувствителността. Тия нови стихове са доставяли удоволствие, те са станали подтик за най-светли чувства, за най-възвишен патриотизъм. Точно такива стихотворения, наивни и сантименталнн, са били нужни на българина от онова време, те са били за него истинско откровение:

Прощавай, синко, много здраве,
едничка рожбо на светът,
така сътбата нам направи,
син с майка да се разделят. . .

Ние се спираме на тези две особености на Чинтуловата поезия — *поетичност* и *сантиментализъм,* защото те са новите творчески прояви, чийто отзвук в поезията на Славейков ни интересува преди всичко.

Единственото запазено писмо на Славейков до Чинтулов е от 1850 г. То ни дава ценни данни за отношението на младия поет към автора на „Стани, стани юнак балкански": „Слушал съм за Вас от ученическа скамейка, вашите приятели и съученици доволно са ми разказвали за Вас." Накрая бъдещият автор на „Извора на Белоногата" изказва горещото си желание за приятелство или поне за съдействие. Около 1847—1848 г. Славейков вече е познавал „Възпоминание" и най-ранните бунтовни песни на поета, за когото вече българската младеж говорела с уважение. По това време Славейков бил още начинаещ поет. Само една година по-късно той за среща с Чинтулов и тази първа среща е необичайна. Тя става на страниците на „Цариградски вестник", където били публикувани двете Чинтулови стихотворения „Изпроводяк на едного българина из Одеса" и „Стара майка се прощава със сина си", едновременно и дори едно под друго, със Славейковите първи печатни произведения „Елегия" и „Търновски втори пожар". Сравнението е съвсем неизгодно за Славейков. В неговите стихотворения още не може да се открие нито следа от яркия му талант, докато двете елегии на младия поет от Одеса са нещо ново. В тях има поетичност и съвременност, долавят се нова школа и нови хоризонти.

Не много по-късно обаче в творчеството на Славейков можем да открием историко-патриотични песни и елегии, написани в духа на Чинтуловите. Със свойствения си тънък поетически усет Славейков възприема от своя учи-

тел и топлината на тона, и простата яснота на езика, и естествената ритмика, близка до тая на народната песен, и представите, които живеят в Чинтуловите стихотворения.

Първите произведения на начеващия поет са цикъл от историко-патриотични поеми. Стихотворението „Спомен“ е написано в духа на Чинтуловото стихотворение „Възпоминание“. За това говорят не само неговото съдържание и заглавие, но и творческото му разрешение. Както Чинтулов, Славейков не рисува само картината на прекрасната „вечер в Търново“ и развалините на Трапезица, но преди всичко изразява своите чувства, състоянието на своята душа. Макар че заема сюжет и чужда поетическа схема (стихотворението е преработка от Батюшков), в него младият поет вече утвърждава собствени изразни средства. В тази трудна работа именно му помага Чинтулов:

И тъй стоях със нетърпение,
и много, много аз мълчах,
но по сърдечно си влечение
към Трапезица аз тръгнах.

Навред там тихий вятър вее,
реката Янтра там шуми,
и славейчето сладко пее
и пътниците весели.

Мен само не развеселява
тази природна веселба,
но само ми възпоменява
за прадедните времена. . .

Славейков успява да създаде картина на любимото Търново, която вече може да съперничи с тази на Чинтулов. В нея се чувствува същата сладка омая по националния блясък на миналото и тъга по настоящето.

Вред тишина, мълчание мъртво в те места,
едва едно възпоменание
живей и ме вглъбява в сладостна мечта. . .
Там, там, където е обрасло с буренак,
где вятърът люлей пусталата коприва,
где месецът насилом зарите си впива
под дребний камънак. . .

Чинтуловото стихотворение е допадало на Славейков и със своя завършек:

От тука български юнаци
далеко тичали на смърт,
високо дигали байраци,
врази кога им се явят!

В архива на Славейков намерихме последната строфа на стихотворението „Спомени“, останала необнародвана по цензурни причини:

А ти, мой сине, в бащин нож се закълни
с юначество, с душа корава

да бъдеш страх на врагове, или падни
като дедите си със слава!

Очевидна е връзката между идейно-емоционалната линия на двете стихотворения. Много близо до „Двамата приятели“ стои Славейковото стихотворение „И тази вечер о светликава луна“. Пак развалините на Трапезица на лунно осветление, пак споменът за миналата слава. Унесен от настроението на нощната картина, поетът вижда как в трепетната лунна красота възкръсва старото величие на Трапезица, чува копитата на „вихроходен“ кон, възседнат от внука на цар Крум.

Младият поет се учи и от начина, по който Чинтулов преработва чуждите мотиви. „Дори и тогава, пише Славейков по-късно във в. „Македония“, когато прогресът на един народ се извършва чрез заимствувания от други, той се извършва в не по-малка степен национално. Иначе няма прогрес. Защото пренесени върху нашата почва, чуждите въпроси са същите, и все пак други, и изискват друго решение.“ Именно „национално“ преработва Славейков чуждите образци, както по отношение на тяхното съдържание, така и по отношение на техния стил и художествена форма. В тази трудна проникновена работа той има само един предходник — Чинтулов.

Около 1853 г. Славейков става автор и на редица бунтовни песни, някои от които сполучливи. Имаме основание да смятаме, че някои от тези стихотворения са били разпространени в ръкопис. Те обаче не са притежавали обаянието на „Стани, стани юнак балкански“, обаянието на „първите“.

* * *

Но ако поетическата сила на Чинтулов си остават бунтовните песни, то поетическата сила на Славейков са лирическите стихотворения, той е преди всичко поет-лирик. Ето защо, когато говорим за влиянието, което Чинтулов упражнява върху Славейков, ние трябва да разгледаме най-внимателно именно неговите две елегии. Въздействието им върху ранното творчество на Славейков е плодотворно. Търновският поет веднага подхваща тяхната тема и успява да създаде няколко от най-сполучливите си стихотворения. За изследователя обаче е интересно да види какъв е пътят, който е изминал той, докато достигне до тях. В архива на поета са запазени съвсем случайно две тетрадки с ръкописи от най-ранното му творчество (1849—1850). Именно там попаднахме на няколко необнародвани негови стихотворения, в които откриваме не само типологично сходство, но на места и пряка връзка с тия две Чинтулови стихотворения. Едното от тях е озаглавено „Юнак балкански“ (самото заглавие е реминисценция на Чинтулов). Ръкописът е от 1849—1850 г. По внушение на „Изпроводяк на едного българина из Одеса“ Славейков оплаква своята злочеста съдба, която го е отделила от родината му, спомня си красотата на нейната природа:

Ви сини върхове балкански
кога ще видя вази пак,
кога под сенки боровански
ще да почине млад юнак.

Приятно там, сърце в отрада
между високите гори,

где сладкодумчива прохлада
навява сладостни мечти.

Върви, ти конче Дориенче,
пътувай скоро, бързешком,
донес ти младото троенче
на пожеланий негов дом!

Ето за сравнение и част от Чинтуловото стихотворение:

Хвърчи, хвърчи, о друже с радост,
хвърчи към родните страни,
развесели ти твойта младост
под милите нам планини.

Небесна радост там живее
покрай студената вода,
там вятърът кога повее,
в сърце разлива веселба. . .

Влияние от същото стихотворение на Чинтулов намираме и в една песен на Славейков, останала между ранните му опити:

Надалеч в страна тук чужда
зад балкани, зад гори,
заран рано ме разбуждат
златоогнени зари.

Весели те, но напраздно.
Сърдце тъжно и мълчи.
Заблестява слънце ясно
в бистри сълзи на очи.

Аз забравих ототдавна мойта къща бащина,
мойта отчина прекрасна, там под Стара планина. .

Ах, далеко е земята,
дето съм се аз родил,
по-далеко е предмета,
на сърце ми що е мил. . .

Влиянието, което оказва Чинтуловата поезия върху Славейков, обуславя формирането на някои съществени особености в неговия художествен метод и стил, макар видоизменени и вътрешно претворени по-късно. Особено това личи в пейзажната лирика на поета и в сантименталните му тъжни песни за раздяла, за любов към Родината. Това не са песни на поет-революционер-романтик, винаги определен и ясен, който слави едно — свобода, храброст, отечество, и порицава друго — робство, тиранство, страх. Те въздействуват върху читателите по други пътища. Патриотизъм, стремеж към истината, красотата и свободата — ето същността на тия стихотворения, тясно свързани със самата им интонация.

Да вземем например стихотворението:

Изгрея нощната лампада,
сребри дълбоките долчини светлина,
повей, повей вечерная прохлада,
белей се ти пред мене, Стара планина!

Към Дунав долу по полето
съзирам аз, мержей се росна равнина,
ах, споменът за нейната хубавина
влече и мами ми сърцето!

Тези стихове са будели у читателя любов към Родината, копнеж към свобода, приемали са се като поетически израз на общи вълнения. И това са едни от най-ранните стихотворения на Славейков. Тук чувството е всякога неотлъчен спътник на поета. Каквото и да възпява — тъжния размисъл за миналото или скръбта на сърцето, откъснато от онова, което му е мило, — той винаги е развълнуван:

Нека се изнизват моите дене
като мъниста из ръце момински
по далечни краища чуждински,
нека никой да н' ме помене. . .

На раздялата и на носталгията за родината са посветени най-много и най-популярните от тези песни. А това не е случайно. През 50-те години на миналия век, пък и до края на робството много младежи са се отлъчвали от отечеството си: едни — за да учат в чужбина, други — за да работят като гурбетчии, трети — за да се борят за освобождението на България. Разделяли са се със своите майки и тия, които са поемали „стръмния, но славен" път на революционната борба. Една от ранните любими песни на Славейков и широко разпространена, написана на такава тема, е била песента „Пътник".

Зора се сипва, мило либе, слънце изгрява,
конят ме чака, сладко пиле, на път да тръгна.
Ах, разбуди се, мило либе, стани, погледай,
птичките пеят, сладко пиле, мене изпращат.
Ах, излез, мило либе, дано те видя,
дор не съм тръгнал, сладко пиле, на път да ида. . .

И не трябва да забравяме, че подобно на Чинтуловите те са били превърнати в песни. През летните нощи, разхождайки се на групи, младежите ги пеели, изливайки чрез тях любовната си мъка или онова непреодолимо, болезнено желание за заминаване, за велики дела и необикновени преживявания, което често измъчва младите хора в ограничена или още повече — в робска среда.

От двете Чинтулови стихотворения чрез Славейков тази тема добива не само голяма популярност — тя просто заживява в съзнанието на българския народ, създава у него трайни, любими представи и образи, буди в душата най-съкровени чувства. Това е темата, която най-после прераства в творчеството на Христо Ботев в най-великия химн на раздялата — „На прощаване".

Особено показателни за нас как се е развивала тази Чинтулова тема в съзнанието на народа и в българската литература, как го е обхващала постепенно и е ставала съкровено негово ежедневие са множеството ръкописни песнопойки от времето на Възраждането, запазени до днес. Интересни в това

отношение са песнопойките на Бачо Киро и неговите ученици и приятели (около 30 тетрадки), в които заедно с Чинтуловите и Славейковите стихотворения са преписани и тия на Ботев.

От всичките Ботеви стихотворения, преписани в тетрадките, най-много и най-близки до съзнанието и душевността на българина са стихотворенията „Майце си“ и „На прощаване“. Защо? Защото те се свързват пряко със създадената вече традиция, с ония образи и чувства, които пръв Чинтулов отхранва в българската душа, които така талантливо подхваща Петко Славейков и които намират върховен израз в творчеството на Ботев. Може смело да се каже, че без Чинтулов и Славейков Ботев не би могъл с целия си талант да създаде тия шедьоври. За това не е достатъчна само традицията на народната песен. Необходимо е развитието на съвременния литературен език и на художествените изразни средства.

„Майце си“ се е пеела по мелодията на една Славейкова любовна песен („Коя ли съдба тъй отсече“) и носела заглавие „Един родолюбив българин с прискръбно чувство тъжи за майка си (България)“. Българският читател е бил възпитан да приема образа на майката като синоним на поробената родина. Той трудно го е възприемал като конкретен образ.

Нямаме възможност да се спираме по-подробно на тия интересни факти от Чинтуловата поезия, за да видим как тя обработва естетическия вкус и революционото съзнание на народа, така че да може той по-късно да възприеме вдъхновеното Ботево творчество. Нашата задача е да създадем по-широка представа за онова, което е имало непреходна стойност в малобройното наглед творчество на поета, да разчупим представата, че само творчество, насочено пряко към бунт и революция, има революционно-възпитателно значение. Напротив. През епохата на българското Възраждане цялата любовно-сантиментална, пейзажна и прощална лирика е оказала влияние за възпитанието на народа. Тя го е водила в света на мечтата за щастие и свобода, допълвала се е с революционната поезия и в никакъв случай не ѝ се е противопоставяла.

Не само бунтовните песни на Д. Чинтулов, но и цялостното му творчество и по-специално неговите две елегии, единствените печатни творби на поета, са допринесли за нравственото и революционното възпитание на българския народ, за творческото развитие на българската поезия.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ИВАН РАДЕВ

ИСТОРИЧЕСКАТА ТРИЛОГИЯ НА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ И НАЧАЛОТО НА БЪЛГАРСКИЯ РОМАН

Всестранно и задълбочено изследвано, творчеството на Любен Каравелов дава все още възможност за наблюдения в конкретните си прояви, съотнесени към по-общи явления на националнокултурния ни и литературен развой. Не е анализирана народностно-характерологичната същност и жанровата картина на неговата публицистика и проза, мемоарно-публицистичното му наследство, не са положени достатъчни усилия за уточняване на връзката и приемствеността с творчеството на такива крупни представители на следосвобожденската ни литература като Ив. Вазов, З. Стоянов, Ал. Константинов, Т. Г. Влайков и др. Като израз на това становище са и предлаганите разсъждения за характера и мястото на трите му творби на историческа тема „Отмъщение", „После отмъщението", „Тука му е краят" в системата на неговата белетристика, в рамките на жанровата характеристика на възрожденската ни проза. Това е първият белетристичен опит за пресъздаване на падането на България под турска власт, последните години на Търново и Иван Шишман. Като такъв „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят" идват със своята значимост. Задача и цел е да се разкрият проблемно-съдържателните им и жанрово-естетически черти като черти на едно органическо цяло, налагащо се с белезите на романовия жанр. Колкото и парадоксално да звучи — и редица факти от съвременната художествена практика ни подтикват да погледнем по новому на тоя въпрос, свързан с националноспецифичната същност и проявление на жанра в отделните етапи на неговото утвърждаване. Чрез усилията на изследвачи като Г. Цанев, Ст. Каролев, Р. Ликова, Т. Жечев, Б. Ничев, Св. Игов нашата литературна наука в общи линии уточни идейно-естетическия облик на българския роман. Особено настоятелни и разгърнати за неговия начален стадий са наблюденията на Г. Цанев.[1] Но именно около утвърждаването на романовата жанрова форма до войната не са осветлени редица въпроси от конкрет-

[1] Вж. Г. Цанев. Художествени образи и критически идеи. Т. IV. С., 1975, с. 7—60, 166—244 и др.

но-творчески, исторически и теоретически характер. Все още не е достатъчно задълбочено осмислен опитът на Вазов в жанра (не само „Под игото", но и „Нова земя", „Казаларската царица", „Светослав Тертер"), усилията на А. Страшимиров („Смутно време" „Среща", „Есенни дни") и на други техни съвременници. С тая цел не е правен теоретико-естетически разрез и на възрожденската ни белетристика.

Литературната наука е почти единодушна — „Под игото" е първият роман в нашата литература. Изследвачи и читатели по традиция „държат" най-големият ни роман да бъде и първият роман в литературния развой. Но такава постановка не игнорира ли отделни факти на предхождащата го художестена продукция, не робува ли на предвзети естетически принципи с техния малко неисторичен подход при анализа на белетристични творби като „Ученик и благодетели" от В. Друмев, „Злочеста Кръстинка" от Ил. Блъсков, историческата трилогия на Л. Каравелов, „Три картини из българския живот" пак от същия автор? За последната П. Тотев написа статия под красноречивото заглавие „Сатиричният роман на Каравелов".[2] Изводите за жанровата определеност на тия творби трябва да се опират на конкретните наблюдения над тяхната проблемно-съдържателна и естетическа завършеност, трябва да държат сметка за по-широката основа, върху която е необходимо да се осветли въпросът за първите стъпки на българския роман.

Заслужилият изследвач на следосвобожденския литературен живот Георги Цанев, като разглежда „Под игото", посочва, че с тая творба на Вазов се „ражда нов жанр в българската литература". По-нататък авторът формулира предлаганата тук теза, но твърде внимателно търси нейното разрешение: „В същност, ако не обръщаме внимание на това, как определят жанрово сами авторите своите произведения, а вникнем в структурата и съдържанието им, за пръв роман в българската литература по богатство на събития и герои би могла сигурно да бъде смятана повестта на В. Друмев „Ученик и благодетели". Но тя остава недовършена. . . По широкия обхват на действителността и голямото число на героите роман би била и историческата трилогия на Л. Каравелов „Отмъщение", „После отмъщението", „Тука му е краят". Би била — ако не беше толкова слаба като художествено произведение. . . Тия произведения бихме могли да приемем само като ясно очертани стъпки по пътя към създаване на български роман."[3] Схващам собствените си наблюдения като по-нататъшно разгръщане и уплътняване на предположенията на Г. Цанев, наблюдения, които от своя страна задълбочават и прибавят допълнителни основания за нов поглед към въпросните творби, към проблема за началото на българския роман.

Тук няма да се спирам на мястото на „Ученик и благодетели" в нашата белетристика. Но непредубеденият подход към нейната сюжетна мащабност и проблематика, към панорамното изображение на възрожденската действителост чрез многообразието на персонажа и смяната на мястото на действията доказва надрастването на повестта. Определението на самия автор в случая не е толкова от значение (литературата познава такива „разминавания"). Не е от решаващо значение и формалната незавършеност на творбата. В този си вид и обем тя разгръща и защищава убедително авторовата идея, постига цялостно и обхватно изображение на ония страни от действителност-

[2] П. Тотев. Литературни статии. С., 1974, с. 35—46.
[3] Г. Цанев. С патоса на възторга и изобличението. С., 1967, с. 53.

та, които са нейн обект и изходен житейски материал на повествованието. Случайно ли е, че Ив. Вазов, когато си спомня пред проф. Ив. Д. Шишманов за творчеството на Друмев, отбелязва: „С най-голямо увлечение четях романа на Друмева, печатан в подлистници на в. „Съветник", „Ученик и благодетели", останал недовършен. . . Героите на този роман Богдан и Живко занимаваха мислите ми дене и нощем. . . По-после, при срещата ми с покойния Климент, аз му разказах колко неговият роман е пленявал моята юношеска душа. . . Помня, че в романа имаше и психологически разсъждения, и отклонения, които ми се нравеха."[4] Формиращият се по това време творчески усет на младия поет е доловил вярно и точно жанровата мащабност на „Ученик и благодетели". Неговият роман „Под игото" не е изолирано явление спрямо нашата белетристична традиция. Вазов се подготвя за него не само чрез „Немили-недраги" и „Чичовци", но и чрез усвоения опит на възрожденската проза в лицето на Друмев, Блъсков, Каравелов. Но това е въпрос, който заслужава специално проучване. Специално внимание изисква също идейно-естетическият анализ и жанровата характеристика на „Ученик и благодетели". Тук ще се спра само на Каравеловата историческа трилогия „Отмъщение", „После отмъщението", „Тука му е краят", която убедително илюстрира опита за разчупване на средната повествователна форма в условията на възрожденската литература. Мнението, че биха били роман, ако не са толкова слаби като „художествено произведение", се споделя от почти всички изследвачи, засягали тая страна на Каравеловото творчество. Изключение е изводът на М. Арнаудов, за жалост неразгърнат с оглед на жанровата определеност на творбата: „За всеки случай, минавайки от кратки повествования, от битови новели и социални етюди към по-сложна композиция при широк обхват на събития и лица, той създава първия български роман, роман на историческа основа, и то пак с тенденция да служи на новия живот, на новите политически идеали на българския народ."[5] Б. Пенев се спира на съдържанието на трите повести, посочва, че с тях Л. Каравелов преследва „не толкоз художествени, колкото чисто патриотични цели", но също не засяга жанровата им характеристика. За Ил. Конев повестите са „най-слабото звено в белетристичното му творчество". Ст. Божков отбелязва същото: „Фактически той прави опит да създаде многопланов исторически роман за съдбата на българската държава в навечерието на заробването ѝ от турците. Този опит обаче не може да се смята за особено сполучлив. Образите са бледи, преобладава реториката, сюжетните ситуации са изкуствени, лишени от непосредствен жизнен колорит."[6] Категоричен е и Д. Леков: „Авторът на „Войвода" направи опит и в областта на историческата белетристика — написа трилогията „Отмъщение", „После отмъщението", „Тука му е краят". Този опит излезе обаче несполучлив."[7] А. П. Пондев в специалната си студия „Любен Каравелов — баща на българската художествена проза" въобще не споменава за историческата му трилогия.[8] Но дали тия оценки и отношение не са плод на инерция и на антиисторически подход към Каравеловата белетристика? И от какво

---

[4] Ив. Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1930, с. 19
[5] М. Арнаудов. Любен Каравелов. II изд. С., 1972, с. 724.
[6] Вж. История на българската литература. Т. II. С., 1966, с. 522.
[7] Проблеми на българската възрожденска белетристика. С., 1970, с. 110.
[8] П. Пондев. Българска художествена проза. I ч. С., 1967, с. 9—114. По същия начин е постъпил и Р. Русев в научното си съобщение „Л. Каравелов за историческата белетристика". — Език и литература, 1975, бр. 6, с. 36—37.

се обуславя той, за да стане традиция? Преди всичко — от недотам уточнените представи за жанровите белези на романа, особено по времето, когато излизат „Ученик и благодетели“ и творбите на Каравелов. Достатъчно е да си представим широките граници (като тематика, обем, сюжетни схеми, проблематика), в които се осъществява съвременният български роман, за да си обясним „жанровия релативизъм“ на възрожденската проза. От значение са и изключителните качества на „Под игото“, които „свръхсъсредоточават“ вниманието на изследвачи и читатели. Немалък дял има и разглеждането на историческата трилогия на фона на останалите групи Каравелови белетристични творби. А битовите и социално-критическите повести са на по-високо художествено ниво. На техния фон, на фона на „Българи от старо време“, „Мамино детенце“, „Хаджи Ничо“, качествата на „Отмъщение“, „После отмъщението“ и „Тука му е краят“ са скромни и не прибавят съществени черти към белетристичното му майсторство. Но защо трябва да се забравя, че чрез тия три повести Каравелов усвоява нова тематика за белетристиката ни — оная, която е вече обект на изображение в публицистиката (Паисий), на поезията (Д. Чинтулов, П. Р. Славейков, Г. С. Раковски), на драмата (Д. Войников, В. Друмев), и я усвоява върху един, също нов и за него, и за цялата ни литература „терен“ — терена на романовата жанрова форма. И нещо друго — докато при създаването на битовите си и социални повести има непосредствено въздействуваща му действителност, може да се облегне на определена традиция, да използува опита на чуждите литератури (М. Вовчок, Н. Гогол), то при историческата трилогия темата идва със своите трудности, с непроучения историографски материал, с липсата на изградени концепции за нашето минало. Пристъпим ли конкретно-исторически към възможностите на белетриста и към реализираното от „Отмъщение“, „После отмъщението“ и „Тука му е краят“, се убеждаваме в по-особеното място на тия творби в жанровата характеристика на възрожденската ни белетристика.

Разбира се, амбицията да се ревизира и наложи по-друга представа за началото на българския роман има и своите емоционални подбуди, след като намираме опора в художествената практика на самата възрожденска литература. Трябва ли да лишаваме тоя много важен дял на новата ни литература от присъствието на водещия романов жанр във всички европейски литератури на XIX в. ? И да посочваме „Под игото“ (1890), образеца на българската романистика, като негово начало? Това противоречи на диалектиката на литературния процес, защото така остават неочертани подготвящите явления, началният етап в усвояването на жанра. Ние нямаме „право“ да се отказваме от ония факти, които ни дава творчеството на Друмев и Каравелов, за да уплътним картината на този начален етап, осъществен 20—25 години преди „Под игото“ на територията още на възрожденската проза. Пък и досега историческата трилогия на Каравелов „Отмъщение,“ „После отмъщението“, „Тука му е краят“ не е подлагана на анализ, не са уточнявани нейните качества във връзка с жанрово-теоретическия релеф на възрожденската белетристика, във връзка с типа историческо мислене, от което тръгва историческата ни романистика през Каравелов, Вазов, Ст. Загорчинов. . . Предпоставените и неразгърнати изводи са били досега пречка както за самостоятелното, така и за сравнителното интерпретиране на трилогията, за изясняване на нейното място в литературния ни развой. Усилията в тази насока доказват, че творбата може да се сочи като начало на българския роман, че и с нея Л. Каравелов защищава новаторската си роля в панорамата на нашата литература.

Опорните точки на становището, което ще бъде обосновано тук, са няколко. Едната е — качествата и белезите на самата творба, схващана като органично цяло с разгръщането на мащабна авторова идея, сюжетни линии, многопосочно изображение на историческа действителност. Ще се съотнесе творческата концепция и равнище на художествено пресъздаване в историческата трилогия към „Иванко“ на В. Друмев, която по единодушното мнение на изследвачите е началото на драмата в българската литература. Ще се съпоставят стойностите на повествованието, на концептуалната същност и художествено-илюстративните функции на историческата тема при Каравелов и белетристичните творби на Вазов „Светослав Тертер“ и „Иван Александър“, писани 30—35 години по-късно, но признати като начало на нашия исторически роман.[9] Разсъжденията няма да обхванат изчерпателно резултата от наблюденията, но ще се базират на общите представи, от които тръгват Каравелов, Друмев, Вазов при създаване на посочените творби. Отношението към събитията от миналото, изграждането на образите, своеобразното актуализиране на историческата проблематика ги сближават. . . За да се открои липсата на принципни различия в изображението на историческата действителност от Каравелов, Друмев, Вазов, за да се отчете незначителната разлика в равнището на художествено претворяване. И оттам — необходимостта от ревизия на досегашното място, което отреждаме на Каравеловата трилогия.

Творбите си на историческа тема Л. Каравелов създава и публикува през 1873—1874 г. в революционния орган в. „Независимост“, вземайки за сюжет падането на България под турска власт. С право, търсейки прявите на историческия роман в славянските литератури, Г. Цанев отбелязва, че „неговото развитие е свързано с националното възраждане и борбите против чуждите нашествия и чуждото робство. Доколкото и у нас го има преди Освобождението, неговата поява се обуславя също така от борбите за национално освобождение. Историята се явява на помощ винаги, когато един народ преживява върховен момент, когато е устремен в нов път, когато преустройва своя живот на нови начала, когато изгражда нов строй.“[10] Очевидни са патриотичните подбуди на автора, актуализацията на историческия материал във връзка с националните борби на Възраждането, усилията да се вникне в съдбата на българската народност, да се съизмерят представи за дълг и патриотизъм, за качествата на българина и се подири въздействието на всичкото това върху съзнанието на съвременника. Заемайки се с такава задача, Л. Каравелов стига до по-разгърната епическа форма — самата тема го подтиква да прекрачи границите на повестта. Тоя интуитивно напипан път към историческата тема, който довежда автора до разработката на сюжета в три значителни по обем части, се налага като специфика на изображението на миналото и от по-сетнешните майстори на историческата проза — Ив. Вазов, Ст. Загорчинов, Д. Талев, Ем. Станев. . . Оказва се, че историческата тема е подвластна, предварително ориентирана и „естетически настроена“ към крупната епическа форма. Доказват го автори (Д. Талев, Й. Вълчев и др.), които разработват историческа тематика в различните повествователни жанрове — разказа, повестта, романа. Трудно е да се посочи световноизвестен майстор на историческата проза, заслужил това с творчество в късия белетристичен

[9] П. З а р е в. Панорама на българската литература. I ч. С., 1966, с. 482.
[10] Г. Ц а н е в. Художествени образи и критически идеи. . ., с. 42.

жанр. Няма да разгръщам и подкрепям с примери това си становище. Искам само да подчертая, че и да не си е поставял задача да създаде роман, под натиска на темата, на материала Каравелов е бил принуден да напусне границите на овладения от него дотогава жанр (повестта), да подири по-обемна форма, с по-усложнена композиция, с няколко сюжетни линии и многоброен персонаж. Така се стига до „Отмъщение", „После отмъщението", „Тука му е краят" — творба от 320 страници (в последното издание). Повестите образуват едно цяло — единен е сюжетът, общ е персонажът, повествованието е подчинено на единна авторова идея. Докато връзката между частите в „Три картини из българския живот" е от извънсюжетно естество, то тук се срещаме с цялостност на изложението. Л. Каравелов подхожда към историческата тема по класическия път — център на сюжета е голямо историческо събитие (турското нашествие), пресъздава се участието на исторически личности (Иван Шишман, Срацимир Шишман, Баязид, Палеолог IV и др.). И формално погледнато, творбата носи белезите на романа — внушителен за нашата белетристична практика обем, „голямо повествователно произведение, в което многостранно се рисуват типични герои, широки картини на живота, събития", „обхваща голям кръг жизнени явления и човешки характери, показани в развитие". Творбата отговаря и на останалите школски и „дефиниционни" белези на романа Авторът възстановява картината на историческото събития в твърде широк план, като пресъздава взаимоотношенията в Търново и българските села и крепости, в Цариград и Пловдив, в турския лагер и разбойническата дружина на Стоян, разрезът му засяга живота на боляри и отроци, на Иван Шишман и Баязид, на гръцкото духовенство и турските нашественици. Повествованието върви по гребена на събитийното — панорамни картини се сменят от конкретно пресъздадени конфликти, оживява омразата към турските потисници и гръцките издевателства над българина. Патриотичният ъгъл на изобра жение предопределя субективния елемент в пресъздаването на душевността и поведението на българи, гърци, турци. В това отношение резултатът сближава трилогията до „Иванко", сближава я до всички ония творби, които интерпретират на национално-патриотична основа нашето минало. Схващайки частите като едно цяло, не бива да забравяме, че такава организация, предлагаща различни възможности и степени на сцепление между отделните късове (особено често прилагана от съвременната проза), е била сполучливото решение на Каравелов. Чрез нея той остава близко до тогавашната си практика, а, от друга страна, осъществява качествено по-мащабни задачи на територията на нови за белетристиката тематика и жанр.

Насочвайки се към историческата тема, Л. Каравелов е вече изтъкнат белетрист, автор на редица повести и разкази с утвърдени, проверени в собствената му художествена практика принципи и изисквания. Теоретическата им същност категорично отвежда към естетиката на реализма, на обективното задълбочено изображение на действителността. „Всяка една драма, всеки един роман, всяка една повест само тогава могат да се нарекат български, когато в тях се описват сцени из българския живот. Колкото по-естествено и повярно е изображен българският живот, толкова повече и по-съвършенно и подрагоценно е и самото литературно произведение. Опишете действителния живот, какъвто си е и вие ще да принесете на народът си по-голяма полза. . ."— наставлява в една от статиите си той.[11] Но Каравелов не съумява да остане

[11] Л. Каравелов. Съчинения. Т. VI. С., 1966, с. 177.

верен на осъзнатото и постулираното. Оказва се, че художественото мислене, дори и като индивидуален акт на осъществяване, се подчинява на определени закономерности. Разминаването на идейно-естетически разбирания и белетристична реализация в творчеството му е илюстрация на тия закономерности. Затова прибягва до сантименталното и романтичното в изграждането на образите, конфликтите и взаимоотношенията, а изискванията за строго реалистични творби си остават теоретико-естетически прецедент на формиращата се критическа мисъл у нас. Проявите на това несъответствие откриваме в повести от рода на „Войвода", „Турски паша", „Децата не приличат на бащите си", „Богат сиромах", „Неда" и др., откриваме ги и в историческата му трилогия. Така например той е убеден, че и в историческите си повести въплъщава изискването: „Както от историята ние искаме да ни открие истината и да ни покаже човеческия живот с всичките негови величия и слабости, с всичките негови заблуждения и добродетели, така и от изящната словесност ние трябва да искаме щото тя да ни открие или да ни опише човека какъвто е, без да увеличава или да уменшава неговите пороци и добродетели."[12] Формално погледнато, характеристиката на образите и нравите е постигната с техните „величия и слабости", положено е усилие да се надникне в сложността на взаимоотношенията — но само като външна проява. Те не са овладени белетристично, конкретно-сетивно и психологически мотивирано. Не е намерен художествено-стилистичният им „превод" и реализация. Но тази непоследователност в най-общи линии е характерна за цялата ни възрожденска белетристика, която само в отделни, съвсем единични случаи се домогва до органичния синтез на реалистична сюжетност със строго реалистична фабула и художествено-стилова образност.

Разбира се, външните, проблемно-съдържателни аспекти и граници на Каравеловата историческа трилогия, които отвеждат към белезите на романовата жанрова форма, са само предпоставка за осъществяването на авторовата идея в тази насока. В същност възраженията на изследвачите са от естетически порядък. Общоприето е твърдението, че не само скромни, но и посредствени са художествените качества на историческото повествование в „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят". Ил. Конев смята, че основната причина е в „неподготвеността на Каравелов да създава художествено белетристични творби с историческа тематика, към подобна задача той пристъпва повече под влияние на външни обстоятелства, отколкото поради вътрешно убеждение и след нужната за този жанр предварителна подготовка"[13]. Истина е, че тук художественото изображение не достига върховете на Каравеловата белетристика — „Българи от старо време", „Мамино детенце", „Хаджи Ничо". Но ще бъдем ли далеко от идейно-естетическата същност на фактите, ако кажем, че и в тия творби личи уверената белетристична ръка на Каравелов, че по степен на художественост, по използувани похвати те не стоят по-долу от „Войвода", „Турски паша", „Дончо", „На чужд гроб без сълзи плачат" и др. ? Особено ако не се забравя фактът, че значителна част от предишните Каравелови творби преминават етапите на преработка за руските периодични издания, за сборника „Страници от книгата за страданията на българския народ" и накрая — за публикациите им в Румъния на български език. А историческата трилогия е само с първа ре-

[12] Л. Каравелов. Цит. съч. Т. VI, с. 173—174.
[13] Ил. Конев. Белетристът Каравелов. С., 1970, с. 93.

дакция. Тоя факт не може да прибави нещо към нейните художествени качества, но изяснява необработеността на трилогията,изяснява различията между нея и дотогавашното творчество на Каравелов.

Но повестите са с определени художествени достойнства, които се открояват при непредубеден анализ. В някои моменти повествованието постига естественост и живост. Както отбелязва М. Арнаудов, то протича „не без напрежения в някои моменти". Динамиката на изложението, продиктувана от заплетената и занимателна фабула, е характерна за трите части. Колкото и да го утежняват еднообразните езикови похвати и твърде ограничените средства за портретуване, събитията и привлечените взаимоотношения поддържат интереса. В същност при „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят" Л. Каравелов за пръв път прибягва до такава усложнена и многопосочна фабула, до такъв широк поглед към изобразяваната действителност. В това са заложени и част от слабостите, неумението да мотивира и уплътни, да подчини изложението на белетристичните си възможности. Като Друмев и Вазов и той обича да прекъсне по заинтригуващ начин пресъздаването на събитията, да включи допълнителни сюжетни нишки, да ги подеме и продължи, за да постигне обхватността на миналото. Овладяването на фабулата е свързано с историческото познание на автора, с натрупания опит, с традициите, с представата за натовареността на отделните сюжетни ходове, на конкретната постъпка и т. н. Макар и рядко срещани, в трите части на творбата редица моменти са поднесени с белетристична вещина и чувство за мярка. Така например, когато пресъздава брожението, обхванало народа при вестта за война с поробителя, Каравелов е лаконичен и точен. Домогнал се е до раздвижена, пълна с човешки гласове и напрегнато присъствие картина на народния подем и готовност за отпор. Страниците ни напомнят „Иде ли?" от Вазов, „Вихър" от Страшимиров. Общото състояние на емоционално-патриотична възбуда е проследено като конкретна реакция и отношение, които избуяват в песен, борчески възгласи и постъпки (с. 246—251). Някои от баталистичните сцени, като имаме пред вид, че това са първи опити на белетристичното слово да ги постигне и пресъздаде, също се налагат с определени качества на изложението. Уедрени и лишени от пластичната сигурност на детайлното описание, те са осмислени в рамките на основната национално-патриотична авторова идея. Въпреки това Каравелов невинаги изменя на историческата правда, търсейки причините за безрезултатната съпротива на българите в неорганизираността им, в късното осъзнаване на истинските врагове и нужда от сплотяване и т. н. Както трябва да се очаква, интересът му към възможностите на пейзажа, към природата с национален колорит не е особено голям. Привлича ги и ги използува и „натоварва" дотолкова, доколкото да въведе в отделните сюжетни цялости на повествованието. В Каравеловата белетристика липсва широтата и пластичността на изображението им, познати ни от „Изгубена Станка" и „Злочеста Кръстинка" на Блъсков — с онова естествено втъкаване на пейзажния фрагмент в събитийния пласт на творбата. И в историческата трилогия природата е обект на изображение тогава, когато авторът въвежда в нова композиционна цялост, когато трябва да очертае обстановката, сред която действуват героите му. Обикновено началните пасажи на отделните глави са пейзажни фрагменти със скромна самостоятелна значимост, като конкретизират окръжението на действията, обвързват персонажа и събитията с естествена за тях среда. Пейзажът е пресъздаден с едри щрихи, но с определени естетически функции — да подгот-

ви или да контрастира на конфликтите, на събитията. Затова го подхваща откъм различни негови страни. Достатъчно е да привлечем два такива фрагмента, за да се убедим в скромните, но плодотворни резултати на автора. Ето как описва настъпването на зимата: „Стара планина се приготовлява да посрещне студената зима и белите снегове. Небето беше намърждено: бели облаци преминували над самите върхове на дърветата: листето на буките и дъбовете добили жълт цвят: а северните ветрове захванали да гонят от планината всичките живи същества. Но Стара планина е хубава и в есенно време. Качи се на върха на тая мила планина и погледайоттам-нататък. Полето се още зеленее: горите са позлатени от есенното слънце, българските къщици със своите червени керемиди и със своите бели стени надничат из все още зелените градини, а реките блестят като огледало. . .“[14] Ето различно постигната почти същата картина със същите функции: „Била светла и ясна нощ. Месечината светила със своята пълна сила и освещавала бялото снежно поле, хиляди звездици треперали на синьото небе и гледали съвсем равнодушно на нашата грешна планета: студен северен вятър духал откъм Стара планина и играл си със снежните преспи, няколко кучета лаяли — както то бива и между хората — без никаква причина, селският бик дрямал под една върба и изпущал глухи пъшкания, няколко петли кукуригали без време и замълчали. . .“[15] Тия откъси ни сблъскват с опита на Каравелов да издигне пластичните качества на повествованието — чрез оразнообразяването му с възстановени пейзажни картини. Те „разреждат“ и пластически разслояват събитийните пластове на историческата трилогия.

Определена емоционално-въздействена сила се съдържа и във финала на творбата с философско-обобщаващите разсъждения на автора: „В онова време и над българската глава е повеял природният вятър, който се нарича „правото на по-силния“ и който принудил българската история да си почине и да чака своето време.“ Заключителните страници авторът е осъществил в един напрегнат диалог и художествено-публицистично изложение, които му помагат да ни приобщи към ръководещите го идеи — залегнали в основата на творбата. Ясно и директно те са формулирани в обръщението на Иван Шишман към бъдещите поколения: „Ще да преминат години и столетия, грубата турска сила ще да изгуби своето днешно значение, гръцките подлости ще да станат известни на целия свят, крилата на младите орлета ще да пораснати българинът ще да отмъсти за праведната кръв на своите мъченици. Днешните събития ще да научат българския народ на ум и разум и той ще да се възроди и ще да вземе в историята много по-светли и много по-богати страници. . .“[16] Ето го историко-романтичният, оптимистичният порив, който пронизва повествованието. В конкретния исторически момент той зазвучава с революционно-мобилизираща сила. Макар и да пресъздава трагични за народа ни събития, Каравелов художествено „овеществява“ оптимистичните нотки на ренесансово светоусещане, личи убедеността в смяната на „природния вятър“ за българина. В тази насока е и завършекът на историческата трилогия, напомнящ „Тарас Булба“ на Гогол (чрез жеста на Иван Голия): „Прощавай, велики мъчениче! — извикал Иван Голия — ние ще да отмъстиме за твоята смърт!“ Той открехва страница от предстоящата борба.

[14] Л. Каравелов. Цит. съч. Т. III, с. 66.
[15] Пак там, с. 211.
[16] Пак там, с. 318.

Редица моменти от трилогията показват, че Каравелов не подчинява робски повествованието на революционно-патриотичния си идеал. Напротив — някои от наблюденията са плод на трезва преценка на демо-психологически инвенции, които му помагат да постигне усложнена картина на нравите и мисленето. Преди Вазов Каравелов иска да види и в далечното минало на българина проявено чувството за социална справедливост и вкус към демократизъм. Като че ли с неоднократно проследената готовност за бунт и саморазправа, с възгласите си „всичките царьове трябва да се изколят", „царьовете и бръмбалете са съвсем безполезни неща", героите на Л. Каравелов идват да илюстрират и подкрепят изказаното в „Антихрист" от Ем. Станев: „И се замислих над българския ум, дето кумири не признава, закон не тачи, със зло и добро хитрува и на жестоката земна правда робува." Трезвият поглед на белетриста улавя и отрицателното, задържащото, онова, което трябва да се преодолее като национална черта: „Множество факти ни доказват, че българинът и преди пет столетия е бил такъв, какъвто е и до днешния ден. Ни един народ се не отказва от своята народност, от своето име и от гробовете на своите бащи и деди така хладнокръвно и така безцелно глупаво, както се отказва българинът." Чрез обикнати похвати на охарактеризиране Каравелов портретува външната и същностна съизмеримост на образите и в тая си творба. Не го занимава психологията на персонажа, а видимите прояви на поведението му, участието му в колизиите на изобразяваната действителност. За белетриста е достатъчно да ни очертае физическия портрет на героите, за да имаме представа за духовната им и нравствена същност. Ето един пример: „Когато кълбоподобни отец Агатангел видял Страшимира и Георгия. . ., опулил очите си и самолоевото му тяло се замятало като морска вълна. . ." Тия външни черти на гръцкия духовник са атестат и за нравствения му облик. По тоя начин се „компенсира" липсата на психологическа мотивировка и детайлно вникване в същността на образите и събитията, като същевременно се запазва национално-патриотичният ъгъл на изображение. Но имаме ли пред вид част от останалото му творчество, в историческата трилогия Каравелов не съумява да индивидуализира психологически и да уплътни персонажа. Въпреки че именно чрез него се стреми да пресъздаде големите исторически събития. Споменах, че до голяма степен образната система на творбата се определя от национално-патриотичните задачи на възрожденеца — народностната принадлежност диктува и нравствения облик, и поведението на героите. Затова е направен опит да се постигне и усложнената характеристика на някои от тях — такъв е случаят с Иван Шишман, на когото авторът отрежда сложен и дълъг път на освобождаване от заблудите до безрезервно възприемане на идеята за борба с гърци и турци. По същия начин е изграден и образът на Зоя — с превратностите в нейната роля и съдба. . . Сполука за белетриста е и идейно-политическата самостоятелност в поведението на изобразяваните исторически личности. Натоварил с националните и политически заблуди образа на Иван Шишман, Каравелов му противопоставя Страцимир Шишман, Георги Шишман, болярина Стоян, редуват се картини на народен гняв и брожение. Като имаме пред вид и останалата част от персонажа — гърци и български боляри, — имаме възможност да очертаем доста широкия идейно-политически фон, към който прибягва Каравелов, изобразявайки падането на България под турска власт. Едва ли нивото на художествено пресъздаване на образите в историческата трилогия отстъпва на постиг-

натото, да кажем, в „Турски паша“, „Неда“, „Богат сиромах“. Напротив — приложените похвати са много сходни.

Запознаем ли се с творбата, виждаме, че Л. Каравелов е осъзнавал нейната мащабност още като замисъл. Отделните части са печатани в твърде кратко време с видимите белези на незавършеност и податки за продължение, без това да е указано от автора. Още „Отмъщение“ съдържа в себе си заложени конфликтите на цялата трилогия, подлавянето на ония сюжетни линии, които имат общ център и обединяват повествованието. Тоя респектиращ сюжет авторът организира чрез сложна фабула, придвижвайки разгръщането му на широка фактологична и събитийна основа — непознати, несрещани в други Каравелови творби. Мащабността довежда до слабости в композицията на съдържанието, на образите. Но те в никакъв случай не могат да бъдат пречка за осъзнаване и на резултата от усилията за преплитането на интригата с колизиите на историческия момент, на съдбата на народа със съдбата на исторически личности, за пресъздаването на една сложна действителност. Предявявайки високи изисквания към „Отмъщение“, „После отмъщението“ и „Тука му е краят“ („Каравелов не спазва строго историческите факти“, „повечето от героите, характерите, отношенията са измислени“), такива, каквито доскоро се предявяваха и към Паисиевото дело, ние забравяме равнището на историографската мисъл тогава, оскъдността на обобщения, на точни знания около фактологичната страна на историческия процес, липсата на изследвания, на постановки за далечното минало. Сблъсквайки се с трудностите на жанра, на историческата тема като обект на белетристично пресъздаване, Каравелов се е сблъсквал и с трудността на непроучения, неусвоения фактологичен материал. И по същество прилага подход за привличането му, характерен за Войников, Раковски, Друмев. Вече Вазов, *30 години по-късно*, има възможност да се възползува от знанието на историческата наука, от гледищата на историографите, от историческите паметници. Пък и не това е целта (както при всяка творба на историческа тема) на художника Каравелов — да популяризира научно-познавателната стойност на историческите събития. Те са само сюжетна основа, върху която разгръща емоционално-въздействената същност на историческото минало, национално-патриотичните вниквания в съдбата на българина, идеята, че е дошло времето нашият народ да „завземе в историята много по-светли и много по-богати страници“. В бележка за Каравелов е казано: „След смъртта на великия родолюбец домашните намерили под хастара на връхната му дреха парче хартия. На младини Л. Каравелов отрязъл от географската карта на Европейска Турция късчето с пределите на България и го пришил под лявата си гръд. До сърцето. . .“ Ето този жест въплъщава и историческата му трилогия — независимо от слабостите, независимо от липсата на „предварителна подготовка“. Така както цялата ни възрожденска литература започва с творба за историческото минало („История славянобългарска“), както началото на драмата е свързано със сюжети от това славно минало („Покръстването на Преславский двор“, „Възцаряването на Крум Страшни“, „Иванко“), както и поезията на Чинтулов, Раковски и Славейков („Възпоменание“, „Двама приятели“, „Отлъчие на едного болгарина. . .“, „Горски пътник“, „Първа здравица“, „Кракра Пернишки“) съдържа в себе си историко-романтичния порив към славните страници на миналото, по стечение на обстоятелствата с тази тема е свързано и началото на българския роман. Осъществявайки го, Л. Каравелов се стреми да изобрази историческата действителност в пълнота. За тази цел той дири отраже

нието на историческите събития върху обикновения народ (не една страница е посветена на разорена Тракия), върху българския и византийския царски двор. Личните взаимоотношения (Иван Шишман — Мария, Иван Шишман — Страцимир, Стоян — жена му, Стоян — гръцкия архидякон и др.) се преплитат с разгръщането на национално-политическите конфликти на времето. Може да се каже, че умението на белетриста тук е на равнището на значителна част от останалите му творби. Реалистична е и основата. Вече при художествения „превод", при художественото уплътняване са подирени формите на сензационно-приключенското, романтичното, които внасят неестественост, насиленост, невълнуваща декларативност в диалога, в проследените постъпки. Но повтарям — тия слабости са слабости и на други Каравелови творби, и на цялата ни възрожденска белетристика („Нещастна фамилия", „Злочеста Кръстинка", „Войвода"...). Каравелов не се увлича от възстановяването на историческия колорит на бита, взаимоотношенията и речта на героите. Той е чувствувал ненужността от изкуствена архаизация, оскъдността на познанията си. Вазов по-късно, при „Светослав Тертер" и „Иван Александър", ще положи значителни усилия в тази насока, също Загорчинов с „Ден последен" в началото на 30-те години. . . Но тия белетристи са разполагали с много повече документи и изследвания за материалната и духовната култура на Търновското царство. А Каравелов през 60—70-те години е имал твърде смътна представа както за достоверния ход на събитията, така и за бита, облеклото и всекидневието на българина през XIV столетие. Ограничените му възможности да работи с по-уплътнени представи за конкретното — като бит, облекло, въоръжение, нрави, култура, речеви изказ — са наложили своя отпечатък върху художествено-изобразителните черти на повествованието в трилогията. Знаем, че Л. Каравелов има трайно влечение към миналото, познава достигналите до неговите съвременници паметници за живота у нас през IX—XV в. Но много по-задълбочени и историографски сверени са познанията на Вазов, особено на Ст. Загорчинов. . . Всичко това намира отражение в художествените творби, създадени от тях.

Споменах, че мястото на Л. Каравеловата историческа трилогия в развоя на възрожденската белетристика в усвояването на историческата тема и жанровата картина на прозата ни се доказва и осмисля в съпоставка с идейно-естетическата същност на възрожденската ни драма. Паралелът с „Иванко" на В. Друмев въпреки различията в жанра говори за близостта в историческото мислене и концептуалната стойност на творбите, в изграждането на образите и техните взаимоотношения. Съпоставим ли как всеки от тях тълкува историята в посочените творби, с каква цел прибягва към нейните сюжети, как изгражда нравствената характеристика и обществено-политическите виждания на персонажа, се натъкваме на сходни изходни принципи и творчески решения. Национално-патриотичният идеал заляга в творческия замисъл и на двете творби, подбудите да се актуализира историческият факт са на една и съща основа. Както Л. Каравелов се стреми да използува миналото, за да възкреси борбения, жизнения образ на българската народност, така и Друмев, почти по същото време, в драмата „Иванко" разработва сюжет от действителността на Втората българска държава, за да „онагледи" победата на национално-патриотичното над предателството и чуждите вмешателства. В концептуалната си същност виждането на белетриста и на драматурга имат един корен, разгръщат еднакво волево усилие за емоционално-въздействена оценка на нашето историческо минало. Типът историческо мислене, равнището на пре-

създаване на събитията и тяхното подвеждане под знака на самостоятелен по глед към историята в „Иванко“ присъствуват в същите форми и на страниците на Каравеловия роман. В драмата и в белетристичната творба се срещаме с непридържане към автентичността на фактите, с психологически немотивираното, с похватите на романтично-сензационното изображение. Разбира се, в романа поради разгърнатостта и обстоятелствеността на повествованието слабостите са по-видими, наложили са по-откроващ се отпечатък. Но това не внася различия в характера на ръководещата Друмев и Каравелов идея за миналото, в тяхното отношение към историята, което търси художествен изказ. В общи линии на една и съща плоскост е изградена и нравствената характеристика на героите им. Както Каравелов посочва, гърците са виновници за нещастията на българите и образите им са носители на отрицателни черти (царица Мария, Зафири, Геограки, пловдивския архидякон и др.), така и Друмев налага Исак, Тодорка, техните сподвижници. По-последователен и затова по-неубедителен и схематизиращ душевността и проявите на персонажа е Каравелов. Но принципни различия не се набелязват — така както Исак е носител на всичко нечовешко (поквара, жестокост, измамничество, хитрост, омраза към българите), така и в Каравеловия роман нравствената същност и житейският път на пловдивския архидякон или на царица Мария са пресъздадени в същата насока. В това няма нищо необичайно, след като знаем, че почти цялата ни възрожденска литература съгласува обобщенията и внушенията си с така наложената схема. Но в случая то ни дава възможност да очертаем близостта на Каравеловата творба по подход и начин на осмисляне на историческия сюжет до „Иванко“ — което от своя страна, след като имаме пред вид общоприетото схващане за основополагащото място на Друмевата драма в жанра, е косвена подкрепа на схващането за жанровата завършеност на Каравеловия роман.

Съпоставим ли „Отмъщение“, „После отмъщението“, „Тука му е краят“ със „Светослав Тертер“ и „Иван Александър“, се подкрепя твърдението на М. Арнаудов, че Вазов надвишава Каравелов „и в сигурност на концепцията, и в точност на историческата обстановка, и в извикваща сила на сцените, и в характеристика на дух и влечение у лицата, и в местна багра и пейзажи“[17]. Но това не ни лишава от възможността да подирим връзката и принципно сходното тълкуване на историческото минало у двамата изтъкнати белетристи — независимо от трите десетилетия, които стоят между творбите им, И ние откриваме тази връзка в няколко насоки. Както Друмев и Каравелов, така и Вазов подхожда към историческия сюжет, за да въплъти вълнуващи го идеи и отношения към съдбата на българина, внася осъвременяващи акценти. При него действително личи „сигурност в концепцията“, но това е същата концепция, позната ни от Каравеловата трилогия, разгърната е в същите насоки, израз на които дават „Отмъщение“, „После отмъщението“ и „Тука му е краят“. Вазовото повествование е със значителни пластически качества, организирано е в по-стройна композиция, наситено е с белезите на проникванията в историческия колорит на бита, всекидневията и взаимоотношенията на героите. Всичко това прераства в изложение с по-висока художествена стойност. Но не заличава сходството в изходните позиции на двамата белетристи, еднаквия тип историческо мислене и оценка на събитията, които въплъщават

[17] М. Арнаудов. Цит. съч., с. 731.

творбите им. Дори имаме основание да твърдим, че романистът Вазов при „Светослав Тертер“ и „Иван Александър“ школува у белетриста Каравелов, възприема отделни негови усилия като собствено творческо решение. Това проличава при персонажа. Съществуват близки черти в поведението и мястото на Стоян в Каравеловата творба и на Радоил в конфликтите на „Светослав Тертер“. Същото можем да кажем и за изграждането на Рале, чието поведение и безкомпромисна патриотична позиция ни напомнят за Балдю от „Светослав Тертер“, за Раксин от „Иван Александър“, а и за Симо от „Иванко“. На тях са отредени еднакви функции — да противопостоят на предателството, да защищават родолюбивите интереси на българското племе. И всеки става жертва на интригите, на задкулисната борба, която се води в Търновград. Според Г. Цанев Вазовият Радоил е „обрисуван по принципите на романтизма — като свободен човек, за когото няма отечество и който не се интересува какво става в обществения живот“. Л. Каравелов също използува романтичните похвати при изграждането на Стоян, но това не му е попречило да разкрие национално-патриотичната основа на неговата дейност, жертвоготовността му в името на борбата за национална самостоятелност.

За школовка говори и използуването на сходни творчески похвати. И Вазов, както Друмев и Каравелов, прибягва до сензационно-приключенското при фабулирането, макар и да е разполагал с повече документи и познания за изобразяваните събития. Това още веднъж подчертава връзката и близкото интерпретиране на историческото минало. Разбира се, в началото на века, когато Вазов пише историческите си творби, нашата проза е отишла далеко напред в сравнение с Каравелов; натрупан е опит, усвоени са нови принципи на изображение, наложени са други представи за художественост и пълнота на белетристичното обобщение. Това подпомага автора на „Светослав Тертер“, който сам има вече школовката на „Под игото“, „Нова земя“. Тук разсъжденията не целят да приравнят резултата — безспорни са по-големите качества на Вазовите исторически творби. А само да се отчете принципната близост в трактовката на историческата тема от двамата, да се уточни новаторският във времето характер на Каравеловите усилия, които се реализират в нова за нашата литература жанрова форма — романа. Макар и съвсем бегла и неразгърната, съпоставката на концептуално-съдържателните и идейно-естетическите качества и слабости на Каравеловата трилогия с „Иванко“ и с Вазовите романи показва, че не е оправдано да се предрешава въпросът за художествената стойност и жанровата определеност на Каравеловата творба с най-общи констатации. Историзмът в оценката ѝ, съобразяването с възможностите на темата и на нашата проза през 70-те години, съпоставката с въпросните творби на Друмев и Вазов разкриват мащабността и достойнствата на осъществената от Каравелов творческа задача. Както и с други свои прояви, така и със създаването на историческия си роман в три части, първия роман на нашата литература, Л. Каравелов защищава основополагащото си място в развоя на българската художествена проза. Малко необичайно прозвучават препоръките му в статията „Български драми“, печатана почти по същото време, когато пише историческата си трилогия, пак на страниците на в. „Независимост“ (бр. 28, 31 март 1873): „Ние не съветваме г. Друмева да пише исторически драми. Ако неговата драма би била из съвременния живот на българския народ, то неговите цели би били изпълнени и ние би имали едно важно литературно дело. . .“ Продължавайки белетристичните си занимания през април—май—юни на същата 1873 г., той ги осъществява вър-

ху „непълноценната“ дотогава според него историческа тема. И то във връзка с възможностите на новия за българската литература жанр — романа.

Падането на България под турска власт и трагичните последици от това събитие за нашия народ продължават да занимават историята, народопсихологията, литературата и изкуството. Случайно ли е, че в тази насока драмата ни постигна едни от значителните си успехи („Към пропаст“ на Ив. Вазов, „Иван Шишман“ на К. Зидаров), а историческият ни роман — своите образци — „Ден последен“ на Ст. Загорчинов, „Антихрист“ на Ем. Станев, „Време разделно“ на А. Дончев, „Цената на златото“ на Г. Стоев. В началото на усилията на белетристиката да овладее тази съдбоносна и много „българска“ тема стои историческата трилогия на Л. Каравелов „Отмъщение“, „После отмъщението“, „Тука му е краят“ — първият роман в нашата литература.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ

ХРИСТО БОТЕВ И КАРЕЛ ХИНЕК МАХА
Типологичен паралел

Нашето проучване съпоставя в типологичен план двама забележителни поети на две родствени литератури, българската и чешката. Христо Ботев (1848—1876) и Карел Хинек Маха (1810—1836) са не само най-одарени поети на двете славянски литератури, но очертават сходен писателски профил. Типологичното изучаване на литературите е още в своето начало, така че студията ни трябва да се включи в създаването на сравнителната литературна типология. Съпоставянето на писатели в типологичен план има за задача да уплътни техните образи и да осветли особености на творчеството им, както и да изясни международни литературни отношения и развойни процеси.

Сравнителната типология може да изучава и разнородни литературни явления, но преди всичко тя изучава общи черти, сходства.[1] У Христо Ботев и Карел Хинек Маха тук ще търсим да разкрием съществени общи черти.

Общите черти на двамата поети се определят и открояват в подобните обществено-исторически условия, в които живеят народите, на които принадлежат — българският и чешкият.

Христо Ботев твори в края на 60-те и първата половина и средата на 70-те години на XIX в. Това е време, когато в България, живееща най-тежък живот в условията на варварската Османска империя, възрожденският процес, започнал през втората половина на XVIII в., се разгръща в широко националноосвободително движение, което ще се разрази в революционна буря през 1876 г.

Карел Хинек Маха се изявява като поет в края на 20-те и през първата половина и средата на 30-те години на XIX в. Тогава в Австрийската империя, съставка на която е Чехия, господствува реакционният режим, установен със сключването на т. нар. Свещен съюз, поставил си за задача да „умиротвори" Европа, разбунена с голямата френска революция от края на XVIII в. и с Наполеоновите войни от началото на XIX в. Австрийската империя е истин-

[1] Срв. Е. Георгиев. Литературознание с повече измерения. С., 1974, с. 37 сл.

ска „тъмница на народите“, които живеят в нея. Тези народи обаче са се пробудили за нов живот и нищо не е в състояние да спре тяхното по-нататъшно развитие.

В Чехия се засилва възрожденският процес, започнал също като възрожденския процес в България през втората половина на XVIII в., за да се превърне през 20—30-те години на XIX в. в националноосвободително движение, което ще издигне висока революционна вълна в 1848 г.

Двамата поети създават поетическите си произведения във време, когато двете литератури — българската и чешката — поставят нови задачи пред своите представители.

Българската литература — след първите си нови изяви през XVIII и в началото на XIX в. — скъсва със старите просвещенски (или по-добре ренесансово-просвещенски) жанрове и старото виршоплетство и получава първите си „модерни“ произведения през 40-те години на XIX в. Това са преди всичко поемата „Стоян и Рада“ от Найден Геров и стихотворенията на Добри Чинтулов. През 50-те години и първата половина и средата на 60-те години Петко Славейков разшири многостранно художествената сфера на българската поезия, като я доближи до съвременната европейска литература, а Георги Стойков Раковски постави основите на българската историческа романтика и на българската революционна поезия с романтичен характер. През втората половина на 60-те години нарасналото революционно движение изисква романтизмът да се слее с реализма, за да отговори на все повече изясняващите се задачи на националната революция, както и да се повиши въздействуващата сила на художественото творчество, за да изведе широките слоеве на полето на борбата.

От началото на XIX в. се формира отново — след пълния си упадък през XVIII в. — чешкият литературен език и чешката литература започва новия си живот. 20-те години на века донасят първите значителни художествени произведения на новата чешка литература, създадени от Ян Колар и Франтишек Ладислав Челаковски. Това начало трябва да бъде продължено през 30-те години. Ако през 20-те години отпорът срещу вековното австрийско робство се поддържа от славянизма на Колар и фолклоризма с неговата народност на Челаковски, през 30-те години са нужни нови оръжия за тоя отпор. Трябва да се разкрие трагичното положение на човека в условията на реакционния режим. А това значи и трагичното положение на чешкия народ.

Колкото и да са различни, Христо Ботев и Карел Хинек Маха изпълняват подобна литературноисторическа мисия. Те се издигат високо над възрожденския процес от „будителския“ му период и се налагат като носители на нов обществен и поетически идеал. Поетическите традиции на „будителския“ период са съвършено недостатъчни и те ги обновяват с нови стойности, разгръщат литературно-художествено творчество, което се влива в бурята на революцията и участвува в революцията. Ботев и Маха излизат насреща на зреещата революция, която очаква мощен подем на вдъхновението, литература, която кърми революционното чувство, образи, които повеждат на борба с робството и неправдата. Революцията има идеолози и организатори, но тя трябва да има и своите писатели, които да отрекат убедително стария свят, да го разгромят в съзнанието на съвременниците, да покажат живота в него като трагичен, безсмислен, невъзможен. И по-нататък тя трябва да налее в душите огън, да свие ръцете в юмруци, да обещае безсмъртие на

падналите борци. Христо Ботев и Карел Хинек Маха разклащат със своите поетически изяви устоите на стария свят и чрез тях изпълват читателите с преживявания, с емоции, с идеи, които ги изправят върху барикадите на борбата.

Появата на тъй мощни творци, които отговарят на изискванията на епохата, които са в състояние да озарят като мълния мрачния хоризонт и да прелеят от своя огън огън в душите на нейните представители, е изключителен феномен в двете литератури. И представя рязко отклонение от дотогавашната традиция, ново развитие на идейността и емоционалността и на художественото майсторство, революционно изменение на естетическия идеал и на средствата за неговото осъществяване. Това създава представата, че двамата поети са независими от родната традиция. Но те сливат върховната поетическа способност на своите народи и техните върховни постижения с всемирния литературен опит и издигайки се до световност, остават национални поети, така че мълнията, която носят със себе си, остава мълния върху родното небе.

* * *

Христо Ботев и Карел Хинек Маха притежават сходен поетически дар и сходен поетически темперамент. Творческата сила и у двамата е изключително голяма. Тя блика бурно от неизчерпаем източник. Творческото горене я превръща в стихия. Може би ще прозвучи банално сравнението, което ми се налага, но и за двамата то е твърде подходящо. „Святая святих" у тях клокоти от творческото горене като вулкан, който избухва мощно и неговата лава пламти с най-високия възможен градус, получен в глъбините на човешкия дух.

Сравнението с вулкан не може да банализира анализа на литературоведа, доколкото се включва в изповедите на самите поети. В бележника си Маха е записал: „Аз съм исландски вулкан, наоколо владеят лед и сняг, а в мен — който иска да ме обикне, не трябва да има сърце!"[2]

Само с вулканично изригване могат да се сравнят думите на Ботев: „Аз ще направя ръцете си на чукове, кожата си на тъпан и главата си на бомба, пък ще да изляза на борба със стихиите."[3]

Сравнението с вулкан обаче се налага не толкова от преките изказвания на поетите, колкото от неудържимостта на чувствата, изявени в техния живот и творчество. „Вулканичните" чувства и у Ботев, и у Маха водят най-напред и винаги до силна лирическа струя в поезията им. Тя блика и от чисто лирическите стихотворения, и от лирико-епическите и епическите произведения. Собствено и у двамата поради силата на чувствата епичното става лирико-епично. И лирическият, и лирико-епическият и епическият герои носят, врязан дълбоко, печата на авторовите преживявания. И Ботев, и Маха създават лирическа поезия с широк диапазон, в състояние да обгърне бурята от чувства на една бурна епоха.

Предно място сред чувствата и у двамата поети заемат любовта и омразата. И двамата силно любят и мразят. Ако пред любовта и омразата застанат прегради, те трябва да бъдат преодолени. Любовта пламти за възвишени неща: красота, правда, свобода. Омразата се разгръща срещу техните

[2] „Já jsem sopkou Islandskou, kolem led a sníh a ve mně—kdo se chce zamilovati, nesmí srdce míti!"

[3] Писмо до Тодор Пеев, писано в Букурещ на 12. II. 1876 г.

антиподи: пошлост, неправда, робство. Любовта и омразата горят най-често едновременно, в общ пожар.

Ботев оставя завет на своите по-малки братя в „На прощаване“:

като брата си да станат
силно да любят и мразят.

В стихотворението „До моето първо либе“ поетът поставя любовта към поробеното отечество над любовта си към любимата девойка:

Остави таз песен любовна. . .
. . . . . .
Ти имаш глас чуден — млада си,
но чуйш ли как пее гората?
Чуйш ли как плачат сиромаси?. . .
. . . . . .
Ах, тез песни и таз усмивка
кой глас ще ми викне, запее? —
Кървава да вдигна напивка,
от коя и любов немее,
пък тогаз и сам ще запея —
що любя и за що милея!. . .

В стихотворението „Към брата си“ любовта е заявена ясно, а омразата полита като отровна стрела, отровена от скръб, гняв и презрение:

Тежко, брате, се живее
между глупци неразбрани;
душата ми в огън тлее,
сърцето ми в люти рани.

Отечество мило любя,
неговият завет пазя;
но себе си, брате, губя,
тия глупци като мразя. . .

В поемата „Май“ на Маха любовта е получила дивни образи:

Бе късна вечер — първи май —
вечерен май — за обич час.
В леса уханен птичи глас
зовеше за любов безкрай.
Мъхът шептеше за любов,
дървото в своя китен цвят
лелееше любовна жад,
шептеше песен — страстен зов —
на розата славеят млад.
И езерото там безбурно
звучеше в тъмен, тих копнеж,
брегът обгръщаше го свеж;
а слънцето с лъчи лазурни —
като с сълзи на любовта —
обливаше навред света. . .

Но дивните образи на любовта се появяват, за да се противопоставят на неудовлетворената трагична любов на човека.

Неудържимостта на чувствата е основа на драматизъм, който може и да не води до написване на драми, какъвто е случаят с Ботев, но създава драматични положения в поезията. Някои произведения и на Маха, и на Ботев се изграждат като драми, макар че принадлежат на лиричния или лирико-епичния жанр. Лиризмът и у двамата поети преминава в драматични монолози.

Много от стихотворенията на Ботев например се изграждат като драматически монолози. В други стихотворения поетът води драматически диалог с близки или с врага. Истински монолози са стихотворенията „Борба", „Елегия", „В механата", „Моята молитва" и др. Така „Борба" е монолог в една драма, голямата драма на поета:

В тъги, в неволи младост минува,
кръвта се ядно в жили вълнува,
погледът мрачен, умът не види
добро ли, зло ли насреща иде. . .

„Моята молитва" е монолог, който най-пълно разкрива величието и жертвоготовността на революционера, очакващ бурята на революцията:

Подкрепи и мен ръката,
та кога въстане робът,
в редовете на борбата
да си найда и аз гробът!

Като диалог с майката, с либето, с „брата" и пр. прозвучават ред стихотворения. Например диалога с майката представлява стихотворението „Майце си":

Ти ли си, мале, тъй жално пела,
ти ли си мене три годин клела,
та скитник ходя злочестенази
и срещам това, що душа мрази?. . .

Диалог с либето е стихотворението „До моето първо либе":

Остави таз песен любовна,
не вливай ми в сърце отрова —
млад съм аз, но младост не помня. . .

И т. н.

А ето какво пише за драматизма на поемата „Май" от Маха познатият чешки литературовед Алберт Пражак: „Произведението „Май" оставя впечатлението на драма или опера (3 действия, две интермеци, епилог). Вътрешната трагедия на героите е изисквала и трагическа структура на поемата, макар поетът да говори в нея в трето лице и само по-късно да излиза на сцената сам. И без театрелен сценарий, без разделна реч на героите в сценични явления структурата на действието притежава вътрешна драматическа динамика, действието има драматическа завръзка, кулминация и развръзка, образите като че ли се появяват на сцена и словата се носят от сцена. Драматически се изграждат и интермеците. В поемата те имат явно смисъл, подобен на ан-

тичния хор, забавят падането на драматическата крива, осветляват действието и успокояват вълнението на читателя.“[4]

Чувството за красота, правда и свобода, останало незадоволено, води до трагизъм.

Дълбоко трагичен характер имат повечето от лирично-изповедните стихотворения на Ботев. Те разкриват безкрайно страдание, на което робският живот не може да намери никаква утеха. Да припомним стиховете от „Към брата си“:

Мечти мрачни, мисли бурни
са разпнали душа млада;
ах, ръка си кой ще турне
на туй сърце, дето страда?

Робският живот предлага непрекъснато поводи за трагични поетични преживявания и въплъщения. Едно от най-трагичните преживявания както на поета, така и на целия народ е гибелта на Васил Левски. И Ботев е съумял да създаде стихотворение за загиналия апостол на свободата с върховен трагизъм:

О, майко моя, родино мила,
защо тъй жално, тъй милно плачеш?
Гарване, и ти, птицо проклета,
на чий гроб там тъй грозно грачеш?...

Трагични черти получава най-често образът на поробения народ особено в стихотворението „Елегия“:

. . . Мълчи народа!
Глухо и страшно гърмят окови. . .
. . . пот от чело
кървав се лее над камък гробен;
кръстът е забит във живо тело,
ръжда разяда глозгани кости,
смок е засмукал живот народен,
смучат го наши и чужди гости!

Повечето от произведенията на Маха имат трагичен характер. Такъв е характерът и на най-значителното му произведение — поемата „Май“, която трябва да изобрази трагедията на човека, усетена дълбоко в условията на съвременната Австрийска империя — „тъмница на народите“. За да получи тая трагедия релеф, поетът я поставя върху фона на природата, в която владеят красота и любов. Искайки да представи красотата и любовта в природата пълно, той разгъва действието на поемата през първите два дни на месец май — 1 и 2 май, когато тя сияе от красота и се е пробудила за любов. Докато природата сияе от красота и гори от любов, човекът търпи неправди в съвременното общество, принуден е да стане разбойник и обладан от любовта, губи почвата под краката си, разкъсван е от страсти, потъва в бездните на отчаянието, върши престъпления, свършва живота си със самоубийство и на ешафота.

Трагедията на човека е представена с участта на всички действуващи лица. Главният герой Вилхелм, не по своя воля станал рабойник, е осъден

[4] Dr. A. P r a ž á k. Karel Hynek Mácha. Praga, 1936, p. 97.

на смърт и екзекутиран жестоко. Неговата любима Ярмила е съблазнена от Вилхелмовия баща и се хвърля в езерото. Вилхелмовият баща е убит от сина си.

И в цялата тая трагедия се включва и поетът. Той чувствува трагедията на Вилхелм като своя собствена трагедия.

Трагичен е характерът и на второто голямо произведение на Маха — романа „Цигани". Трагедията тук е причинена от граф-прелъстител, чиито жертви гинат, но и отмъщават. Романтичното действие на романа се преплита със социален протест, който по-късно ще се разгърне широко в критическия реализъм.

Трагизъм не е равнозначно с песимизъм. Трагичното се ражда от условията на живот. Ето защо то се превръща в бунт срещу условията на живот, в борба с тях.

Бунтът у Ботев е заявен твърде често направо:

Ще викнем ние „Хляб или свинец!"

У Маха той лежи по-често в основата на сюжета, в развитието на действието.

И двамата воюват със света на неправда и робство чрез въведените герои.

Лирическият, лирико-епическият и епическият герой у Ботев са най-често хайдути и бунтовници („На прощаване", „Хайдути", „Хаджи Димитър"). Те водят борба срещу гнета, робството и експлоатацията, закрилят народа от поробителите и чорбаджиите-експлоататори. Поетът извисява образите им с юначество, благородство и жертвоготовност, те живеят с идеалите на народа и са негови любимци Създавайки техните образи, Ботев се домогва до върховни постижения на световната революционна романтика.

Лирическият, лирико-епическият и епическият герой у Маха са подобни на Ботевите. Героят на поемата „Май" Вилхелм е принуден да напусне бащиния си дом и става водач на разбойническа чета. Той е „господар на лесовете" (lesů pán). Маха не рисува неговите дела, но от интермеците се долавя гласът на народа, който оплаква своя единствен закрилник.

Героите на романа „Цигани" стават „цигани" поради неправдите в съвременното общество. По-старият от тях е венециански гондолиер, на чиято любима е посегнал господарят на Кокоржин Валдемар. По-младият циганин е незаконороден, изоставен син на същия господар. И двамата тръгват да възстановяват правдата, да отмъщават на нейния похитител.

И в двете произведения, както и в лирическите стихотворения, с които се занимаваме по-нататък, Маха изгражда главните си герои като представители на съвременната разбойническа романтика. При това създадените от него герои не отстъпват по нищо на героите, създадени от нейните първомайстори.

Разбира се, между героите на Ботев и на Маха има и известна разлика. Но тя е обусловена от различните условия, в които живеят и действуват едните и другите. По същество и едните, и другите герои са с еднакъв обществен и духовен строеж.

Борбата у двамата поети е борба на живот и смърт. Поляризацията „живот и смърт" е дълбоко искрена. Двамата поети гледат живота право в очите, а пред смъртта проявяват мъжественост.

Това важи особено за Ботев. Той неведнъж заявява решимостта да отдаде живота си в борбата:

Напред сега с чувства и мисли
последна делба да делим;
да изпълним дума заветна:
на смърт, братко, на смърт да вървим!

В основните произведения на Маха — „Май“ и „Цигани“ — има толкова много смърт, че — явно — Маха смята смъртта за неотделима част от живота.

Героите и на Ботев, и на Маха вървят към смъртта, а двамата „певци“ ги възпяват по подобен начин: за загиналия герой тъжи цялата природа:

У Ботев:

Тоз, който падне в бой за свобода,
той не умира; него жалеят
земя и небо, звяр и природа,
и певци песни за него пеят. . .

У Маха:

Гасне блед пожарът в свода
и небето ширно в мрака
с нощната роса заплака:
тъжна цялата природа.

Едно крупно литературно дело, като това на Ботев и Маха, може да бъде постигнато с голямо развитие на художественото слово, с усвояването на националната словесна полифония, с усъвършенстването на нейното въздействие. Само с такова развитие на художественото слово могат да бъдат създадени образи и картини, които се рисуват като живи пред читателското въображение и увличат след себе си читателя. Върховни постижения на двете литератури, българската и чешката, са например картините:

Настане вечер, месец изгрее,
звезди обсипят сводът набесен;
гора зашуми, вятър повее, —
Балканът пее хайдушка песен!

и

Бе късна вечер, първи май...

И в двете картини езикът не само създава ярки и дивни картини, но звучи и като музика, която повишава емоционалното и естетическото въздействие на словото.

Чешките литературни историци неведнъж са броили гласните и съгласните на поезията на Маха, за да изтъкнат звукописа в нея. Разглеждайки дори писаните на немски лирически стихотворения на Маха, цитираният по-горе чешки литературовед А. Пражак отбелязва: Маха „не се е задоволил само с идейния и емоционален контраст, с тъмните и ясни образи и изрази, с ликуващите и миньорни тонове, но прониква чак до звуците на речта и ги подрежда в контрастни вокални редове *j e a o u* и в консонантни *fr rsch dr d f l*...“ И дава примери на алитерации: sie find'n nie un nie ihr ziel(6 пъти i); Der Sturmwind saust (*st s st*), Winde heulen, die Menschen schreckend

fern der Donner kracht (*d r d r dr drrr*), die Eule heult (*eu eu*), Der Rabe krachzt (drrrr).[5]

Вече твърде отдавна бе посочено, че в цитираната по-горе строфа

Настане вечер, месец изгрее...

от „Хаджи Димитър" на Ботев гласната *е* се среща 17 пъти! А каква звукова живопис съдържа строфата от „Обесването на Васил Левски":

Гарванът грачи грозно, зловещо,
псета и вълци вият в полята,
старци се молят богу горещо,
жените плачат, пищят децата.

Звуковата живопис тук е целенасочена: тя предава грака на гарвана и воя на вълците (*гр гр гр, в в*).

Отбелязах по-горе, че лирическите, лирико-епическите и епическите герои у двамата поети, както и цялото им творчество носят дълбокия печат на авторовите преживявания, на авторовото Аз. И ако Ботев и Маха приемат чуждо влияние, те го смилат в себе си дотолкова, че го превръщат в собствена духовна същност.

Така Пенчо Славейков беше изказал мнение, че Ботев изпитал влияние при създаването на сцената със самодивите в стихотворението „Хаджи Димитър" от стихотворението „Die Nixen" на Хайнрих Хайне. Това мнение — мисля — е твърде спорно, защото всичко в „Хаджи Димитър" е съвсем ботевско. Фактът, че мнението на Славейков е твърде спорно, говори до каква степен Ботев е превърнал хайневското в свое собствено притежание, ако приемем, че стихотворението на Хайне е оказало някакво въздействие върху него.

Може би не в такава степен, но казаното за Ботев и отношението му към Хайне важи и за Маха и отношението му към Байрон. Някога Маха беше определян като „байронист". Но всичко у него е маховско и той е толкова „байронист", колкото са „байронисти" Пушкин или Лермонтов, Словацки или Прешерн.

Можем ли да открием сходство в начините, по които двамата поети реализират своите задачи?

Ботев не ни е оставил сведения за творческия процес, в резултат на който се появяват неговите произведения. Но четейки ги, ние чувствуваме, че той е творил в моменти на върховно напрежение, на дълбока емоционална развълнуваност, на „силна любов" и омраза, на печал и дори на отчаяние, на буren гняв и свещен порив. И творчеството му представлява освобождение от това напрежение; то се уталожва, когато получава поетически израз, когато отлива ярки образи и рисува плътни картини на действителността, когато отдава всекиму заслуженото или заявява решението да тръгне на борба на живот и смърт.

Маха ни е оставил едно признание, което дава възможност да надникнем в творческата му лаборатория. И струва ми се това признание може да се отнесе и към творческия акт у Ботев. Пред свой съвременник и близък познат Карел Сабина Маха прави признанието, че творял произведенията си, както бог сътворил света: отначало чувствувал в себе си пустота и хаос (така било при сътворението на света от бога според древното предание), тая пустота и

[5] A. P r a ž á k. Karel Hynek Mácha, p. 74 сл.

хаос като че ли се сливали в сив мрак, тежещ като олово, при това той се мъчел, но с това измъчване като че ли прогонвал мрака, разсявал го и проглеждал в далечните звездни светове.[6]

И Христо Ботев, и Карел Хинек Маха умират млади, почти на една и съща възраст — единият на 28 години, другият —на 26. Създават обаче произведения, които не само изпълват голяма празнина в съвременните си родни литератури, но и не стареят. И днес тяхното творчество е тъй живо и тъй вълнуващо, както е било преди 100 години, когато умира Ботев, и преди 140 години, когато умира Маха.

* * *

Желая да задържа за по-дълго вниманието върху близостта между едно стихотворение на Ботев — „Ней" — и две стихотворения на Маха — „Двама злодейци" (чешки „Dva zákerníci") и „Момък в черен лес въпие" (чешки „Zalká jinoch v černo lesa"). Освен поради явната типологична близост между Ботевото стихотворение и двете стихотворения на Маха избрах тези стихотворения за по-специално съпоставително проучване и по други две причини. Първата — че двете чешки стихотворения са били преведени на български и, както личи по всичко, Ботев се е запознал с българските им преводи и дори съществуват основания да се твърди, че е получил известни творчески импулси от тях. И втората — защото стихотворението „Ней" буди у нашите литературни историци и критици различни тълкувания и двете Махови стихотворения помагат за неговото изясняване.

Българските преводи на двете чешки стихотворения са направени от преводачите на чешка поезия Георги Бенев и Атанас Илиев през възрожденската епоха и са отпечатани в сп. „Читалище".[7] Преводите далеч не могат да се нарекат сполучливи. Въпреки редуцираната художествена стойност на оригиналите обаче на времето двата превода са могли да представят големия чешки поет.[8]

Какво дава основание за твърдението, че Ботев ги е познавал и дори че са оказали известно въздействие върху него?

Те са отпечатани в издание, което Ботев несъмнено е следял. Сп. „Читалище" се налага като орган на най-значителната българска просветна институция наред с училищата — на българските читалища.

Твърде важно е обстоятелството, че двете стихотворения на Маха се появяват в български превод в 1871—1872 г. и наскоро след това Ботев написва стихотворението си „Ней".[9]

---

[6] K. S a b i n a. Upomínka na K. H. Máchu. — Almanach Máj. Praha, 1858, p. 611.

[7] Двама злодейци (Из Маха). Превели Г. Бенев и Ат. Илиев. — Читалище, II, 1871, кн. 10, с. 464; Веч го няма! (Из Маха). Превел Ат. Илиев. — Читалище, II, 1872, кн. 18, с. 845.

[8] За тяхната стойност вж. Е. Г е о р г и е в. Общо и сравнително славянско литературознание. С., 1965, с. 232 сл.

[9] Според Захари Стоянов стихотворението е писано през 1872 г. — З. С т о я н о в. Съчинения на Христо Ботев. С., 1888, с. 30. Стихотворението е отпечатано в сбирката „Песни и стихотворения", която приживе Ботев издава в съавторство със Стефан Стамболов през 1875 г.

Ботев се отнася със зачитане към единия от преводачите на двете стихотворения Атанас Илиев и е чел неговите книжовни трудове, както личи от негова литературно-критична бележка във в. „Знаме“.[10]

Може да се твърди уверено, че образите и картините, които Ботев изгражда в „Ней“, са по-близки до образите и картините в стихотворенията на Маха от образите и картините, които изгражда в другите си стихотворения.

Неведнъж е отбелязвано, че стихотворението „Ней“ заема по-особено място в творчеството на поета-революционер.[11] Докато в почти всички други негови стихотворения бушуват вълните на освободителната борба на нашия народ, която завършва с Априлското въстание през 1876 г. и Руско-турската освободителна война през 1877—1878 г., в него вземат връх неукротимото еротично чувство и ревността. Поетът изповядва пред оная, която е завладяла сърцето му, че — изгарян от „силен пламък“, яд и гняв — дебнал цяла нощ мъжа ѝ да го убие. И заявява решително:

Ще умре един от нас —
ил' мъжът ти, или аз!

Поради „по-особеното място“ на стихотворението „Ней“ в творчеството на поета то извиква различни тълкувания. Единият вид тълкувания се стремят да го включат в Ботевия бунт срещу света на неправди и аморалност, срещу силата на парите в капиталистическото общество, на която се подчинява и любовта. Така акад. Пантелей Зарев вижда „далечно родство“ на неговата идея с идеята на Шилер, въплътена в стихотворението „Свободомислие на страстите“. Съгласно идеята на Шилер Ботев искал да освободи чувствата от веригите, да защити правата на сърцето.[12]

Другият вид тълкувания са насочени към изясняването на стихотворението като „шега“, като „пародия“.[13] Поетът — според Унджиеви — се смеел над лирическия герой и неговите преживявания.

Не виждам основание да причислим стихотворението към пародийния жанр. Може би в него се забелязва известна самоирония. Но тя не дава основание да го определим за пародия; самоиронията може да се яви и в обикновена лирическа изповед и, по определението на Хайне, е признак на гений.

Ако определим стихотворението като шега или пародия, ще трябва да търсим отговор на въпроса — с какво шега, на какво пародия? Любов и ревност към определена девойка Ботев несъмнено е изпитвал. Любовта си към нея той е изразил достатъчно категорично — в „До моето първо либе“ или в „На прощаване“. И ако е изпитал и ревност, не би ли било възможно да ѝ даде израз?

---

[10] „Г-н Атанас Илиев от Стара Загора е превел от руски език книгата под заглавие „Съкратена история на умственото развитие в Европа“. Тая книга е съкращение на Дреперовата история от знаменития руски писател-рационалист Писарева и по своето съдържание трябва да заслужи особено вниманието от страната на секи един от нашите учители и интелигентни младежи. Наместо да четат различни „Геновеви“, „Телемахи“ и „Потайности“, те би принесли голяма полза на себе си, ако се занимаваха с подобен род книжки. Дреперовата „История на умственото развитие в Европа“ е съчинение поучително и необходимо за секи един развит човек. Ние рекомендуваме преводът на г-н Атанаса Илиева.“ — Знаме, брой 15, 9 май 1875.

[11] Срв. Ив. и Цв. Унджиеви. Христо Ботев — живот и дело. С., 1975, с.426.

[12] П. Зарев. Христо Ботев. С., 1963, с. 16 сл.

[13] Най-напред Ив. Мешеков. Христо Ботев. Поет и гений. С., 1936, с. 48. В по-ново време Л. В. Воробьев. Христо Ботев. М., 1953, с. 44. Най-разгърнато у Ив. и Цв. Унджиеви. Христо Ботев — живот и дело, с. 426 сл.

Смята се, че зад местоимението „Ней“ в заглавието на стихотворението стои познатата от биографията на поета Минка Горанова, която се омъжила за Петър Огнянов, богат търговец от Котел, значително по-възрастен от нея. На същата Минка Горанова поетът е посветил и стихотворението „До моето първо либе“.

Би попитал някой — в състояние ли е Ботев, изпълнен от ревност, да се промъкне през нощта в градината на любимата си и да дебне мъжа ѝ с нож в ръка? Наивно би било да се постави такъв въпрос в литературознанието. Поетът може да изрази подобно преживяване, без то да има еквивалент в действителния му живот.

Стихотворението „Ней“ стилизира лирическия герой като разбойник или поне той е такъв в очите на другите („що щял съм да крада“). Но тоя герой не е разбойник-крадец, той е отхвърлен от любимата, която е предпочела стар мъж („кат мъжът ти не съм стар“) несъмнено защото е бил богат. Пренебрегнат, той е изпълнен с ревност и гняв — тъй силни, че те го разкъсват („Гледам, в къщи свещ гори, вие спите — мен в гърди силен пламък, яд гори и гняв ще ме умори“). Той дебне с нож в ръка не толкова мъжа на любимата си, колкото пошлостта: изпълнен е със силен гняв срещу света, в който не любовта, а други фактори определят отношенията между мъжа и жената. Очевидно лирическият герой на Ботев е „разбойник“ от шилеровски тип и е в състояние да прескочи плета на градината на любимата, омъжена за стар, но несъмнено богат мъж.

Подобни са героите и на двете преведени на български стихотворения на Маха — „Двама злодейци“ и „Веч го няма!“. Като Шилер, а не по-малко и като Байрон Маха обича да възсъздава образи на разбойници, отречени от обществото, отрекли обществото и водещи борба с неправдата и пошлостта. Видяхме, че и в най-значителните си произведения поетът е извел подобни герои — Вилхелм, „господар на лесовете“, в „Май“ и двамата „цигани“ в ромата „Цигани“, „Двамата злодейци“ са двойници на двамата „цигани“ — старият и младият — от последния роман. Отдалечили се от обществото, което ненавиждат и което враждуват, „злодейците“ са останали съвсем самотни — без другари, без либе. Поетът е разкрил трагизма на тяхното положение, използувайки големия си изобразителен талант.

Поставя „злодейците“ край гора, на фона на нощта, тъмна, студена и пуста. „Злодейците“ съзират нещо, което се белее. „Младият“ пита другаря си какво ще е то. Другарят му отговаря:

„Може месец там се лута
по елхите, по горите,
или лебед рано става.
Може от земя далечна
другар тебе посещава,
или либе при теб иде.“

Тези думи карат „младия“ да се разтрепери и „тихо“ да си отговори

„Новий сняг то сал ще бъде;
месец залезе отколе,
лебеди си отидоха,
нямаш другар земя родна
и либе ми веч го няма.

Темна гора — отечество,
другар ми е остър нож,
а либе ми — черна нощ."

Във „Веч го няма!" е нарисуван образът на самотен млад човек, изоставен от либето. Печалното му положение е онагледено поетически с „тъмна нощ, без лунна светлост" и с „тъжна пролет без цветя". Но той няма да дебне съперника си с нож в ръка, подобно на Ботевия герой, а ще свърши със себе си. И произнася монолог — сбогуване със света. Представя си своя гроб в широко поле. Когато полето узрее за жътва, ще дойдат жътвари, ще приседнат на гроба му, а славей ще запее: „Веч го няма, веч го няма!"

В двете стихотворения чешкият поет е включил, разбира се, преди всичко порождения на своето творческо въображение. Но творческото му въображение е било подхранено в достатъчна степен и от собствените преживявания — отчужденост от обществото, неудовлетвореност в любовта, ревност, мисъл за смъртта. И още нещо — творческото му въображение е конвергирало в една сфера с въображението на поети като Шилер, Байрон, Мицкевич, които са намерили най-високи поетически еквиваленти за идеите и вълненията си.

На българския читател двете стихотворения са предлагали нови герои и преживявания. Но те не са му били чужди, доколкото и за него — имам пред вид читател с висока интелектуална и емоционална култура — е имало условия за отчужденост от обществото, доколкото е бил мъчен и от несподелена любов, и от ревност, доколкото и него е навестила мисълта за смъртта. И ако тоя читател е бил Ботев, и той е могъл — като Маха — да даде поетически израз на подобно състояние: изоставеност, самотност, ревност. Като у Маха творческото му въображение е подхранено от собствени преживявания и същевременно то конвергира в една сфера с въображението на изброените по-горе големи поети.

Близостта между разглежданото стихоторение на Ботев и двете стихотворения на Маха преминава през цялата им тъкан. Лирическият герой на Ботев е изоставен от своята любима и е изпълнен от ревност и гняв. Лирическият герой на Маха от „Двамата злодейци" говори: „Нямам другар земя родна и либе ми веч го няма. . ." Лирическият герой на „Веч го няма!" също е останал без либе: „Пуст без либе е животът." И лирическият герой на Ботев, и лирическите герои на Маха са получили подобието на крадци, в същност, както казахме, те са разновидност на разбойници от шилеровски тип. Любимата на Ботевия герой го пита що е щял да краде („що щял съм да крада"). Лирическите герои на Маха са „наежени за крадеж". Маха поставя лирическите си герои в тъмнината на нощта, за да подчертае тяхната отчужденост, самотност, мъчително състояние: „Разпростряла й хладна нощ тъмно було над горите" („Двама злодейци"); „Момък в черни час нарича: Тъмна нощ без лунна светлост. . ." („Веч го няма!"). Ботевият герой е дошъл в градината на невярната любима през нощта: „Нощ бе тъмна като рог". Героят на Маха има за другар остър нож: „Другар ми е остър нож". Остър нож за другар има и героят на Ботев. „Аз си имам за другар на поясът остър нож" и т. н.

В Ботевото стихотворение и в двата превода звучи един и същ ритъм.

Ботевото стихотворение се изгражда с 4-стъпен хореичен размер, нарушаван рядко от ямби:

Пѝташ мѐ защò съм а̀з
дò̀хождà̀л нощ̀я̀ у вà̀с,

кàк съм скòчил прѐз плетà
и що щя̀л съм дà крадà.

Кàт мъжът ти нѐ съм стàр
дà не вѝдя в тъ̀мна нòщ:
àз си ѝмам зà другàр
на пòясът òстър нòж. . .

С подобен хореичен размер се изгражда и стихотворението „Двама злодейци“ в превода на Г. Бенев и Ат. Илиев:

Рàзпростря̀ла и хлàдна нòщ
тъ̀мно бъ̀ло нàд горѝте.
Студѐн вя̀тър вѐел сѝлно,
пò листà на стàри дъ̀би
сълзитѐ на тѝха нòщ
лъ̀щелѝ на тъ̀к-тамѐ.
Звѐровѐ се скрѝли в дъ̀пки,
птѝци в тòпли гнездà спя̀т;
двѐ сал мѐсоя̀дни птѝци
в ся̀нка пòд елхàта бдѐли
и за пля̀чка дъ̀шели. . .

Хореичният 4-стъпен размер определя ритъма и на „Веч го няма!“:

Мòмък в чѐрни чàс нарѝча:
„Тъ̀мна нòщ без лъ̀нна свѐтлост,
тъ̀жна бѐз цветя̀ и прòлет,
пъ̀ст без лѝбе ѐ живòтът! —
В тòзи свя̀т еднà-еднà бе —
сàл еднà бе — сбòгом, сбòгом —
зàйде слъ̀нце — пàдна нòщ,
чѐрна нòщ — и мѐн приспà се. . .“

Наистина Ботев си е послужил с 4-стъпен хореичен размер и в други стихотворения — „Към брата си“, „В механата“, „Моята молитва“ и пр., но в тях има доста отклонения от него, докато метрическият строеж на „Ней“ е почти напълно издържан и съвпада особено със строежа на „Веч го няма!“

Нека накрай да отбележим, че типологичната близост води и до контакти поради интерес към сродните творчески натури и близкия естетически идеал. Контактите изобщо твърде често се разгръват върху типологична близост.[14]

И така нашето изследване разкрива действителна типологична близост между Христо Ботев и Карел Хинек Маха. Двамата поети конвергират в една и съща сфера редом с най-големите — прогресивни и революционни — славянски и други европейски поети на XIX в. Твърде вероятно е, че Ботев се е запознал с две стихотворения на Маха в български превод и поради типологичната близост с чешкия поет е заживял за момент в тяхната поетическа сфера. Анализът на стихотворението „Ней“ от Ботев във връзка с двете стихотворения на Маха, преведени на български, както и с другите произведения на чешкия поет, ни помага да видим неговия смисъл и уверено да го наредим между тези произведения, в които поетът разкрива ненавистта си към съвременния свят на пошлост и антихуманност и с които воюва против него.

[14] Срв. Е. Георгиев. Литературознание с повече измерения, с. 44.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

СТЕФАНА ТАРИНСКА

БОТЕВИЯТ ДРУГАР КИРО ТУЛЕШКОВ

Когато през есента на 1864 г. младият Киро Тулешков отива в Одеса да продължи образованието си, случайността го среща със съотечественика му Христо Ботев[1] още в деня на пристигането. Двамата юноши, почти връстници, стават добри приятели и по-късно — съратници в борбата за освобождение на родината. През следващите десет години техните пътища често вървят успоредно, така че Тулешков единствен между Ботевите познати има богати непосредствени впечатления от живота на поета-революционер в Русия и в Румъния. Те прекарват заедно близо две години в Одеса, около две години в Браила (между 1868—1871) и най-продължително са заедно в Букурещ (1872—1876), когато работят в печатницата на Любен Каравелов и взимат участие в дейността на революционната организация. Когато избухва разпрата между Каравелов и Ботев и настъпва идейно разцепление сред българската емиграция в Румъния, К. Тулешков остава при Каравелов, без да промени приятелските си чувства, доверието и възхищението си от по-младия събрат. Той не се поддава на страстите, раздухани от идейните разногласия, не тълкува новите политически позиции на Каравелов като измяна на националното дело, но големите му симпатии, както проличава от спомените, писани по-късно, остават на страната на Левски и Ботев. Тулешков не се поддава и на настроенията, породени от новите разногласия в средите на революционерите след Старозагорското въстание, които една година по-късно предизвикаха оттеглянето на Ботев от ръководството на БРЦК. Доверието и обичта към приятеля, вярата в чистотата на неговите революционни идеали и в човешките му добродетели са намерили израз на страниците на в. „Български глас“. Съобщавайки за преминаването на Ботевата чета, той се обръща с гневен укор към онези, които интригантствували срещу бившия ръководител на революционната партия, приканвайки ги „да си вземат думата назад и да му пожелаят добър успех“[2]. През следващите месеци Тулешков и редактираният от него в. „Български глас“ са най-ревностните популяризатори на подвига на

[1] Вж. Ал. Бурмов. Как се утвърди Ботев в съзнанието на българския народ. — Работническо дело, бр. 4, 1949, с. 2.
[2] Български глас, бр. 6, 25 май 1876 г.

поета-революционер. Нищо чудно, че Тулешков е първият между Ботевите сратници и другари, който решава да напише биографията на поета-войвода още веднага след известията за неговата гибел. (За съжаление тази биография остава незавършена и неотпечатана до днес.) На него дължим ценни спомени за живота на Ботев в Русия и в Румъния, използувани широко в биографичния очерк на Захари Стоянов.

Освен като спътник на големите дейци на епохата фигурата на Тулешков събужда симпатия и интерес и сама по себе си. Той е един от скромните предани и честни труженици, които в бурните, извънредно сложни и трудни за българската интелигенция години, предшествуващи освобождението на България, допринесоха да се удържи кормилото на обществените борби в посока на най-жизнените национални интереси. Журналистическата му дейност непосредствено преди Освободителната война продължи линията на Каравелов и Ботев. Дейността му в годините след Освобождението остава патриотична и прогресивна и въпреки че книжовните му занимания отстъпват от челните редове в развитието на литературата и публицистиката в освободената родина, той има заслугата, че присъедини усилията си към делото на всички онези, които вградиха възрожденската традиция в основите на новия културен живот.

Животът и дейността на К. Тулешков са все още недостатъчно проучени. Пръв обърна сериозно внимание на личността му Александър Бурмов. В своите изследвания за Ботев и за формирането на БРЦК той използува ръкописните спомени на Тулешков и обнародва откъси от тези спомени. В коментара към Ботевите съчинения[3] и в книгата „Христо Ботев през погледа на съвременниците си“ (С., 1945, с. 342—344)[4] той дава основни биографични и библиографски данни за него. До днес липсва обаче отделно изследване за живота и дейността на Тулешков. Настоящата статия няма претенция да запълни необходимостта от подобно изследване. Задачата ѝ е да постави началото, като върху основата на публикуваните сведения и нов преглед на ръкописите на Тулешков направи малък принос за проучване делото на този заслужил възрожденец и обърне внимание главно върху връзките му с Ботев.

* * *

Данните за живота на К. Тулешков не са богати, макар че е оставил значително количество ръкописи с мемоарен характер. В спомените си той се занимава по-малко със собствения си живот, а повече го привлича да опише това, което е видял и чул. Рядко смята за необходимо да отбележи точна дата, често сведенията му са непълни или едностранчиви, понякога — противоречиви. Освен това днес са запазени само някои от ръкописите му и не всички са достъпни за изследване. Архивът му, съхраняван в Народната библиотека „Кирил и Методий“ (фонд № 4), съдържа ръкописи, които засягат живота му в Търново, в Одеса и отчасти първите години, прекарани в Румъния. Наред с неговите ръкописи друг надежден източник на биографични данни е книгата на Юрдан Иванов „Български периодически печат от възраждането му до

[3] Хр. Ботев. Съчинения. Т. I. Редакция и коментар от Ал. Бурмов. С., 1948, с. 513—514.

[4] В новото издание на спомените биографичните бележки не са разширени (Ал. Бурмов. Христо Ботев и неговата чета. С., 1974, с. 744—746).

днес“ (С., 1893), излязла, докато Тулешков е бил жив.[5] Още някои сведения намираме в бележките, които предшествуват публикуваните откъси от мемоарите му, от неговия племенник Никола Тулешков.[6] Малко е добавено от Ст. Кутинчев в „Печатарството в България“ (С., 1922, с. 127—131).

Киро Петрович Тулешков е роден на 1.III. 1846 г. (у Ю. Иванов е посочена 1845 г.), според собственото му съобщение, в Търново. Баща му, майстор-дюлгерин, работел много и припечелвал добре, но семейството било голямо, та любознателният му син Киро не можел да разчита на неговата материална подкрепа, за да продължи ученето си. Първоначално образование получил в родния си град при даскал Никола Златарски. В класното училище учител му бил младият Петко Славейков. В спомените си по-късно Тулешков пресъздава годините на ученичеството в Търново с много занимателни подробности от школския бит и интересни сведения за съдържанието и метода на обучението.

Петнадесетгодишен, Тулешков се сблъскал с грижата за насъщния. Условил се да чиракува при един от търновските майстори-терзии. Почти две години живял и работил в средите на търновските еснафи и тези години се запечатали в съзнанието му със свежестта и силата на юношеското възприятие. На впечатленията и наблюденията от времето на чиракуването са посветени много страници от ръкописните му бележки. В неговият архив се намират няколко варианта на историко-етнографско изследване, посветено на търновските еснафски организации. В спомените си Тулешков разказва как именно в будната среда на своите съграждани-занаятчии той получава първите уроци по българска история, слушайки жадно устните предания за борбите на търновци срещу поробителя. Върху десетки страници от неговите „Записки“[7] са предадени с учудващи подробности разкази за търновските въстания, чути от бащата на неговия майстор, столетника Никола Балъков А Панайот Балъков, при когото Тулешков изучава шивашкия занаят през 1859—60 г., взима участие в новия опит за въстание в Търново през 1862 г., заради което е арестуван и изпратен на заточение. Името му, споменато в една дописка във в. „Знаме“[8] между имената на загиналите в Диарбекир български революционери, вероятно е било познато на Ботев от разказите на неговия приятел. Тези разкази, които Тулешков помни до старини,[9] несъмнено са подкрепяли с „живи факти“ убеждението на поета-революционер, че „идеята за освобождение не е никога угасвала у народа“.[10]

През 1861 г. след двегодишно прекъсване Тулешков се връща отново в класното училище, което след две учебни години завършва. През 1864 г. за-

---

[5] Данните вероятно са дадени от самия Тулешков. В предговора към книгата Ю. Иванове изтъкнал: „. . . аз се старах в изложението на биографичните бележки да бъда строго обективен, верен . . . фактите съм проверявал неведнъж.“

[6] Общински вестник Велико Търново, бр. 4, 1838.

[7] Народна библиотека „Кирил и Методий“. Истор. архив. Фонд № 4, арх. ед. № 2.

[8] Знаме, бр. 23, 27 юли 1875 г. — дописката „Диар Бекир, 5 юлия“.

[9] Интересна е бележката в края на разказа на дядо Никола Балъков: „Като казах, че това ми е отдавна разказвано, записките по това, които имам, не са първоначалните, защото като странствувах почти 18 години, случваше ми се твърде често да ги изгубвам и пак да ги написвам отново. Затова може и да съм пропуснал нещо по датите.“ Един от най-ранните варианти на тези спомени Тулешков започва да публикува във в. „Български глас“ през 1876 г.

[10] Хр. Ботев. Наместо програма. — Дума за българските емигранти, бр. 1, 10 юни 1871 г.

минава да продължи образованието си в Русия. Според Н. Тулешков той бил приет в Ришельовската гимназия в Одеса благодарение на застъпничеството на „добре познатия на баща му Виктор Григорович". Тук учи до пети или шести клас и напуска поради липса на средства. Сведенията за живота му през следващите години са противоречиви, не може да се установи точно хронологията. Той учи известно време в Юнкерското училище в Одеса — според Н. Тулешков там постъпва, завършил шести клас на гимназията, а според Ю. Иванов учи в гимназията до пети клас и след това отива да работи в Добруджа, после пребивава в Браила и през 1869 г. прави последен опит да продължи ученето си в Одеското военно училище. Данните у Ю. Иванов са по-близко до разказа на самия К. Тулешков.

Одеските спомени на Тулешков, които намираме в архива му,[11] са посветени изцяло на запознаването и дружбата с Хр. Ботев. Още зашеметен от първите впечатления в непознатия многолюден град, в една гостилница близо до пристанището той среща, за голяма своя радост, сънародник — калофереца Христо Ботев Петков. Новият му познат е ученик от Втора одеска гимназия, общителен и услужлив. Той му става съветник и покровител, помага му да се запише като слушател, а по-късно да подготви изпитите си за редовен ученик. „Отсега нататък, отбелязва Тулешков в спомените си, постоянно ще бъдем наедно до последната ни раздяла..." За себе си Тулешков говори малко, нищо по-конкретно не научаваме за неговия живот и ученичество в Русия. Съобщава само, че напуснал гимназията поради липса на средства през август 1866 г. и отишъл в Добруджа, където се занимавал с продажба на манифактурни стоки, а после работил като бакалин в едно тулчанско село. Тук срещата със Стефан Караджа определила по-нататъшната му съдба. По собствените му признания Караджата разкрива пред него идеята за организирана народна борба срещу политическото робство, насочва патриотичните му пориви и му поставя задача да работи за пропагандирането на тази идея. Образът на Караджата в записките на Тулешков,[12] описанието на внушителната му външност и на въздействието, което упражнява върху младия търновец, напомнят онези страници от книгата на З. Стоянов за Ботев, в които той разказва за първата му среща с Хаджи Димитър и неговите юнаци.

През 1867 г. Тулешков заминава за Браила, очевидно идейно узрял да се включи в освободителните борби. Там постъпва като словослагател в печатницата на Димитър Паничков, оживено средище на бунтовно настроената българска интелигенция в града. Свидетел е на патриотичния подем сред нашата емиграция в Румъния през тези години, който добива решаващо значение за идейното изграждане на Ботев, за който той говори с вълнение в редица публицистични произведения. Високият градус на патриотични настроения намира израз и в активизирането на културния живот.[13] В края на 60-те години Браила е най-активният културен център на нашата емиграция отвъд Дунава. Достатъчно е да отбележим, че в този град излиза „вестникът на волните

[11] Народна библиотека „Кирил и Методий". Истор. архив. Фонд 4, арх. ед. № 3; представляват две тетрадки със заглавие на първата страница „Записките ми. Отдел втори. Възраждание". Голяма част от тях са издадени от Ал. Бурмов.

[12] Народна библиотека „Кирил и Методий". Истор. архив. Фонд № 4, арх. ед. № 2.

[13] Вж. Н. Жечев. Браила и българското културно-национално възраждане. С., 1970. Данните, изнесени тук, биха могли да се допълнят и обогатят със съдържанието на литературните прояви, свързани с имената на Д. Войников, В. Друмев, Д. Великсин и др.

българи" — „Дунавска зора", редактиран от Добри Войников и печатан при Д. Паничков, че се основава „Българското книжовно дружество", около което тогава се разгарят идейните борби между различните политически направления сред емиграцията. Тук се появява първият вестник на Ботев „Дума на българските емигранти", отразил големия скок в развитието на българската революционна мисъл след Раковски, разкрил нови хоризонти в българската поезия.

В записките на Тулешков за живота му в Браила[14] е намерило място живо и подробно описание на първите театрални представления, изнесени от трупата на Добри Войников, и въздействието им върху българската публика, на успешните гастроли на трупата в Букурещ. За съжаление с тези описания приключват ценните страници на втория отдел от записките, посветен на националноосвободителните борби на българите извън родината, в които сам той участвува активно и за които е знаел много и ценни подробности. Остава неосъществено (или непознато за нас днес) обещанието му да разкаже по-широко за живота на Ботев в Румъния и да изясни някои спорни моменти в публикуваните спомени за него. Твърде недостатъчно осветлен е и неговият собствен жизнен път в годините, когато развива най-активната си и най-значителна обществена и журналистическа дейност.

Известно е от това време (края на 1868 г.) писмото на Ботев до Тулешков в Браила, в което описва живота си в запустялата воденица край Букурещ.[15] Изразът „При сичкото това критическо положение аз пак си не губя дързостта и си не изменям честното слово", както и изразеното възхищение от твърдостта и жизнената устойчивост на Левски показват, че Ботев споделя не само с близък приятел, но и с човек, който го е разбирал и му е съчувствувал. Още един откъс от интересно писмо на Ботев с дата 1871 г. е публикуван в биографичния очерк на З. Стоянов. Писмото вероятно е писано в Галац по времето, когато поетът-революционер организира там заедно с Величко Попов „комунистически бюра" и център на „Българската комуна". Ботев доверява на стария си приятел, че е срещнал идеен съмишленик в лицето на един румънец, бивш прокурор. „Разказах му моя план, пише Ботев. Той го одобри и ми отговори, че и той е отчаян, защото нямало на тоя свят правда. Покани ме да му стана другар." Това писмо свидетелствува, че Тулешков е бил посветен в революционните връзки на Ботев и не е бил чужд по това време и на неговите социални идеи; в противен случай надали би сметнал за необходимо да му съобщава тези неща. В биографичните бележки за Тулешков (и от Юрдан Иванов, и от Никола Тулешков) е съобщено, че през 1871 г. (след като Ботев от Галац се прибира в Браила) верният другар на Ботев му е помагал при печатането на в. „Дума на българските емигранти" и му е превеждал някои съобщения от чужди вестници.

В края на 1871 г. Тулешков заминал за Букурещ, където постъпил в печатницата на Каравелов (според Ю. Иванов той бил директор на печатницата). Тук за първи път се видял с Левски и взел участие в организирания през 1872 г. от Левски и Каравелов революционен комитет. В архива му е запазен недовършен разказ за това учредително събрание.[16]

---

[14] В. Велчев. Нови податки за жиота и делото на Войникова. — Родина, 1939, кн. 2, с. 42—50.

[15] З. Стоянов. Христо Ботйов. Опит за биография. С., 1966, с. 134.

[16] Народна библиотека „Кирил и Методий". Истор. архив. Фонд № 4, арх. ед. 4.

Когато Ботев след освобождението от Фокшанския затвор пристига в Букурещ, той намира подслон при стария си приятел, а малко по-късно и двамата се преместват да живеят в печатницата на „Свобода". Името на Тулешков срещаме във второто обявление за Ботевия вестник „Будилник", посочен е като „администратор" на вестника.[17] Тулешков работи при Каравелов до месец март 1876 г., когато по решение на революционната организация отива управител на печатницата при българската гимназия в Болград и урежда издаването на нов революционен вестник „Български глас", който започва да излиза в дните на Априлското въстание. Така през пролетта на съдбоносната 1876 г. двамата другари, прекарали заедно почти десетилетие, се разделят, понесли бремето на дълга към народа, за да не се видят повече.

Вестник „Български глас" е най-значителното дело на Тулешков: за съжаление значението на това дело все още не е оценено по достойнство. Надали е справедливо да се изчерпва характеристиката на този вестник с посоченото от Георги Боршуков,[18] който стеснено и до известна степен неисторично тълкува изнесените факти за пренасяне на цели пасажи от Ботевите статии от в. „Знаме" в уводните на „Български глас".[19] Мисля, че в. „Български глас" не може да се нарече „вестник-епигон", нито пък Тулешков е „епигон" на Ботев. Разкритите заимствувания от публицистиката на поета-революционер не са основание за подобна квалификация. Действително Тулешков не е творческа личност. Възможностите му като публицист също не са много големи. Той не е в състояние да допринесе за развитието на създадена вече традиция, да изкове върху огъня на Ботевото слово собствено оръжие в борбата.[20] Той повтаря своите учители. Епигонството е подражание с претенции за оригинално творчество. Тулешков не подражава, той заимствува и това заимствуване е свързано по-скоро с понятията за авторство в журналистиката на времето, отколкото със съвременни представи за епигонско творчество. При това Тулешков не само че не е подписал въпросните статии, но не е сложил и името си като редактор на вестника; той никъде не е изявил претенции за оригинално творчество, откровено и непринудено е компилирал.

Публицистиката в „Български глас", достойнствата и значението на вестника, както и популяризирането на Ботевия подвиг и на името му на голям революционер са въпроси, достойни за специално изследване. Тук ще добавя няколко думи само за спомените на Тулешков, останали в ръкопис.

След Освобождението, вероятно през 80-те години, върху основата на водени дълги години бележки Тулешков се заема да напише голямо мемоарно съчинение. Трудът му остава недооформен и незавършен. В запазените чернови той носи заглавия „Записки" или „Записките ми" и е замислен на много по-широка основа от мемоарите на З. Стоянов, които несъмнено са му служили като образец. Спомените на Тулешков обхващат двадесетина тетрадки, между които личат няколко опита за различни варианти. Очевидно е, че някои от тетрадките са загубени. (Н. Тулешков съобщава, че най-важните части от спомените изчезнали от чекмеджето на чичо му след неговата смърт.) Поради това не е възможно да се получи представа за цялостния ръкопис, но замисълът е ясен. Тулешков е искал да остави на потомството, да съхрани за съ-

[17] Независимост, бр. 30 от 14 апр. 1873 г.

[18] Г. Боршуков. История на българската журналистика. С., 1965, с. 363—364.

[19] Д. Леков. Вестник „Български глас" (1876—1877), приемник на журналистическите традиции на Каравелов и Ботев.—Изв. Инст. за литература, кн. XI, 1961.

[20] Ст. Таринска. Прозата на Христо Ботев. С., 1960, с. 227—228.

народниците си живия спомен за живота на народа ни в миналото — икономически, стопански, исторически, културен — така, както се е запечатал в неговата памет от детските и юношеските години в Търново и от годините на емигрантския живот.

Запазените ръкописи показват, че богатите впечатления и добрата памет са хранели надеждата да създаде богато по съдържание произведение, но именно това богатство, многопосочност, вниманието към детайла и увлечението при описание на второстепенни подробности, стремежът към белетризация на изложението го довеждат почти при всеки от вариантите до задънена улица; той се оказва безсилен да организира обилните си впечатления, да намери формата. Поради това той не стига до отпечатване дори на по-съществени части от този свой многогодишен труд, не изпитва радостта от осъществения творчески замисъл. Ръкописите му обаче остават ценен извор за проучване на предосвобожденската епоха, а също и на неговата личност като един от добрите синове на тази епоха.

Като приложение към тези кратки бележки за делото на Киро Тулешков давам малък откъс от спомените му, интересен с това, че в него откриваме прототипи на идеи и образи от очерка на Ботев „Това ви чака".

ПРИЛОЖЕНИЕ

„. . . Скоро населението писнало кански от безмилостния чорбаджия и нямало кому да се оплачат, за да им помогне. Но в онова време, т. е. през 1854—1859 г., се подвизава и шеташе из Стара Планина и Малките балкани известният войвода Филип Тотю. Случило му се да слезе той с четата си в Капиновския балкан. Изгорени вече хората от чорбаджията изедник, намерили Филип Тотя и го замолили да ги отърве от този злосторник чорбаджия. Той се съгласил и една нощ нападнал чорбаджията. Но тоя последният, като знаел, че ако почне да вика да събира селяните, никой няма да му дойде на помощ, и той с четиримата си синове се опълчил срещу нападателя си . . . Цялото село чуло, че нападнали чорбаджията, всичко се пробудило, но никой не мръднал да помогне. Даже и брат му не мислел да се мръдне от мястото си. И всички с голямо нетърпение очаквали да видят резултата на нападението. И като утихнали пушките и кучетата престанали да лаят, понеже били предизвикани от гърмежите, всички си помислили, че хайдутите непременно ще вземат парите на чорбаджията и ще го заколят. . .

Филип, като уловил чорбаджията, поискал му доброволно да си даде парите. Чорбаджията упорствувал и бил заведен в една стая, като му показали един сандък с около 30—40 000 турски бешлици. Филип не се задоволил с това, а искал злато и запасите, които е вземал от селяните, когато им е давал пари с „кирийца" по една парица на гроша на ден. Чорбаджията упорствувал, като си мислел, че ще се отърве само с това, което вече е дал. Огъня още с влизането на дружината в къщи бил силно накладен на огнището, а пиростията и веригата били турени с него и вече светнали. И при първото повдигане на пиростията да му я турнат на главата, чорбаджията дал записите и около 500 лири.

. . . . . .

Когато Филип Тотю още от рано се приготвял да нападне чорбаджията, дошъл в гората един беден селянин и го молил да му даде 500 или 1000 гро-

ша, за да си купи чифт волове, защото чорбаджията от селото Церова Кория му ги вземал, като му бил дал сто гроша на заем. И тоя селянин Филип вземал със себе си, когато отишъл да нападне същия чорбаджия.

. . . . . .

Когато Филип си тръгвал, вземал пушката и барута на чорбаджията и му дал записа на Стефан Карагьозов, като му казал, да си иска от него парите, защото той (Карагьозов) освен гдето е по-лош от чорбаджиите, а е и турски чиновник и е по-лош и от потурнаците турци. . .“

(Никола Тулешков. Из записките на Киро Тулешков. — Общински вестник „Велико Търново“, бр. 16—17, 1938 г.)

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ГЕОРГИ ДИМОВ

ДРАМАТУРГИЯТА НА ИВАН ВАЗОВ

Сред богатото и разнообразно в тематично и жанрово отношение творчество на Иван Вазов особено място заемат неговите драматургични произведения. Както и другите му творби, така и тяхната поява е обусловена от демократичните му обществени и естетически пориви, от народностните му разбирания за характера и ролята на литературата.

Към този литературен жанр Вазов прибягва, воден от желанието да въздейства по-непосредно върху широки обществени кръгове. Като извежда на показ актуални социално-политически, национално-патриотични, битови и нравствени явления, интерпретирани чрез средствата на драматургията, той иска да служи на исконната си творческа мисия. А че е съзнавал необозримата въздействена сила на този литературен жанр, говори и обстоятелството, че към него народният поет ще проявява интерес до края на живота си. Дори и последните му дни са изпълнени със занимания и размисли върху преработката на драмата „Ивайло".

Известно е, че силата на Вазовото художествено дарование се изявява най-вече в поезията и белетристиката. Но драмите му също говорят за безспорно майсторство, някои от тях имат непреходна значимост, представляват етап в развитието на националната ни драматургия. Нещо повече — със своето патриотично, нравствено-хуманитарно звучене, с критико-изобличителния си патос и романтична героичност дълбоко вълнуват и зрителите на нашата социалистическа съвременност.

Подобно на другите творби в стихове и проза, и драматургичните произведения на народния поет третират сюжети както от миналото — близко и далечно, така и от непосредния, текущия живот. И ако от миналото той опоетизира герои и дела, събития и конфликти, прокарали дълбока диря в историческото битие на народа, то от непосредното настояще писателят е могъл да почерпи сюжети само за сатирично-хумористична трактовка. Нали в разказа си „Кардашев на лов", появил се през 90-те години, Вазов бе стигнал до печалната констатация, че настоящето може да вдъхнови само за сатирични творби. И с болка възкликва: „Нека бъде сатирата!" Ето защо сюжети за истински драматургични произведения Вазов открива само в ми-

ЧИТАЛНЯ

налото — изпълнено с величие и трагизъм, със светли дела и нравствено извисени личности. Борбата за самостойно народностно съществуване,за отблъсване на чужди нашественици, на завоевателни домогвания, за отхвърляне на чуждо потисничество и робство и свързаните с тях обществени и лични драми, нравствено-психологически колизии залягат в основата на най-значителните Вазови драми.

Свидетели сме на неотменен стремеж — да бъде пречупено миналото през призмата на новата обществена атмосфера, да бъде преосмислено с оглед по-непосредното му въздействие върху съвременниците — той вдъхновява перото на поета-патриот. Чувствувайки остро и болезнено недъзите и пороците на текущия ден, той издига предупредителен глас, като припомня за аналогични прояви и тенденции от миналото с гибелните им последици за съдбата на отечеството. Непрестанно живее с мисълта, че уроците на някогашното могат да служат като коректив, като поука за онези, от които зависело по-нататъшното национално и духовно възмогване.

* * *

Първите стъпки на Иван Вазов на драматургичното поприще са свързани с усилия да бъдат осмяни някои отрицателни явления, характерни за годините непосредно след Освобождението. Подобни консервативни прояви и себични домогвания са отеквали дълбоко и болезнено във възрожденската душевност на поета, изпълнена с благородни пориви. Както „Михалаки чорбаджи“, така и „Господин Мортагон“— написана в съавторство с Константин Величков, появили се и двете през 1882 г. — са творби, изградени в комедиен план.

Макар като дебюти в тоя жанр да страдат от сериозни слабости, те улучват типични явления, провокират вниманието на зрителите. В първата комедия в лицето на Михалаки чорбаджи се осмива чорбаджийското съсловие, което все още иска да живее с господарското си самочувствие от годините на робството. Героят не може да разбере в какво комично положение изпада, афиширайки и при новата обстановка някогашното си властолюбие. Във втората комедия, също в две действия, се подхвърля на присмех страстта за слава. Нейните поклонници са готови на всякакви мошеничества и падения само и само да се докопат до обществено „признание“. „О, славо, колко си сладка!“ — възкликва с умиление героят. И тази реплика звучи като лайтмотив в цялата комедия.

Независимо от сериозните им недостатъци Вазовите комедии били посрещнати с шумни одобрения от публиката, преситена да гледа чужди, често неразбираеми пиеси, жадна да види нещо от българския живот, па макар и в уродливите му прояви.

Окуражен очевидно от добрия прием на тези първи драматургични опити, на следващата година Вазов решава да преработи поемата „Загорка“ в драма под наслов „Руска“ (1883). Обнародвана първоначално на страниците на редактирания от самия Вазов в. „Народний глас“, тя претърпява няколко издания и дълго време се задържа на театралната сцена.

И „Руска“ и първите две комедии са били написани, по собствените признания на автора им, твърде набързо и с оглед да се реагира на конкретни явления, да се отговори на определени нужди непосредно след Освобождението. Разказваща за безчинствата на турците и за героизма на поробените

българи, когато защищават семейна чест и човешко дстойнство, драмата е била в съзвучие с все още силните патриотични пориви на българската публика в ония години. И макар че критиката отправяла какви ли не обвинения към младия драматург, драмата била приета с възторг от непретенциозните български зрители. В спомените си артистът Иван Попов, играл във Вазовите пиеси, а и поставял някои от тях, свидетелствува за небивалия им успех. Тяхното предствяне „бе цяла сензация за пловдивската публика, която, наситена на разни преводни пиеси, чужди на българския дух и вкус, копнееше да види на сцената нещо свое, родно. След първото представление на „Руска“ (1883) публиката беше толкова екзалтирана, че щеше да събори театъра от нескончаеми викове и тропане да вика актьорите и автора на сцената“ (Иван Вазов в спомените на съвременниците си. 1964, с. 313). Тогавашната критика, макар да улучва някои несъмнени недостатъци на тези първи стъпки на Вазов на драматургическото поприще, не съумява да ги прецени с оглед на конкретните нужди на българския зрител, да ги види като прояви на определен етап от развитието на българската драма. Сам Вазов разбира какво е създал, не скрива критическото си отношение към тези свои творби. А по-късно чистосърдечно ще признае, че ги е писал в момент, когато още не е имал необходимите познания за своеобразието на драмата като литературен жанр и още не е познавал нейната техника.

С „Руска“ Вазов поставя началото на определена традиция, която в редица случаи ще се окаже твърде плодотворна — да преработва свои белетристични творби — повести и романи — в драми. Така се ражда именно и една от най-хубавите, най-вълнуващите драми за националноосвободителните борби — „Хъшове“, преработка на повестта „Немили-недраги“. Чрез тая си драма, представена за първи път през 1894 г., Вазов разкрива нови страни от идейно-естетическия си свят, прави сериозен принос в националната ни драматургия. И с основание видният учен-литератор Иван Шишманов — един от найдобрите познавачи и проникновени ценители на Вазовото дарование и творчество — по повод представянето на драмата ще заяви, че онова, което е само подсказано в първата му драма „Руска“, в „Хъшове“ се е изляло в пълнота. А това е безспорно свидетелство за плодотворния път, изминат от писателя. В кратката си, но твърде аналитична рецензия за драмата Шишманов изразява увереността, че ако Вазов „продължава все така, като пази повече художествена мяра и се запознае по-отблизо с техниката на драмата, не е невъзможно неговата зряла възраст да се ознаменува с едно по-живо и правилно развитие на нашата драматическа литература, която още чака своя майстор“ (Български преглед, 1894, кн. 1). Основание за подобни прогнози ученият съглежда и в самата епика на поета, която твърде много се родеела с драматургията. А и своеобразието на Вазовия реализъм, склонен да изобразява „ефектното, характеристичното“ в събития и факти, насочвало към такива очаквания.

Заслужава внимание и фактът, че и сега Вазов си дава сметка за слабостите на пожъналата толкова успехи драма, представена 15 пъти за един театрален сезон. Нещо непознато за онова време. Осъзнавайки все по-цялостно необходимите предпоставки за пълноценно драматургично произведение, още в предговора към първото издание Вазов признава, че, заемайки се с преработката на „Немили-недраги“, той „е искал да даде не драма, в широкото ѝ истинско значение, а по-скромно нещо, нагледна илюстрация на живота на едновремешните наши скитници-поборници в Румъния — хъ-

шовете". Години по-късно във връзка с второто издание на драмата (1889), играна вече многократно и приета с горещо съчувствие от столичните зрители, Вазов още по-непоколебимо ще се увери в редица нейни недостатъци, някои подсказани му и от критиката, най-вече от Шишманов. „Той (Вазов) се убеди, че такъв симпатичен и благороден сюжет заслужава повече усилия и дарба и че една сериозна преработка на пиесата би дала на нашия народен театър и книжнина, вместо драматически сцени, една истинска драма, която би съединявала, при исторически интерес и дълбока поучителност, условията за едно завършено драматическо произведение." И авторът се заема да преработи „Хъшове" — „доколкото му идеше отръки — и доколкото това беше възможно", т. е. без да си позволява по-големи отклонения от повестта „Немили-недраги" и от първото издание на драмата. И все пак преработката засяга и съдържанието, и композицията. В драмата са въведени нови епизоди, герои, сцени, други са съкратени или изменени. И което е по-важно — с по-голяма жизнена правдивост и идейна углъбеност са очертани образите на героите; повествованието е по-динамично и революционно устремено, по-ярко се открояват комунарските настроения на хъшовете, на революционната ни емиграция.

Без да си затваря очите и сега пред някои непревъзмогнати недостатъци, Вазов се ласкае от мисълта, че „поне е хвърлил вярно и ярко озарение върху емигрантската епоха, върху тая героическа епоха, на която е бил съвременник, близък зрител и някое време — другар — на тия дрипави и величествени скитници, средата на които е калила или създала епическите образи като Раковски, Хаджи Димитър, Филип Тотя, Караджата, Ботева! . . ." Така авторът ни е дал достатъчно, за да разберем и жизнената основа, и идейния патос, и структурата на драмата, подсказал ни е много от онова лично-съкровено, което го е накарало да се заеме с подобна задача и да я реализира с оглед на дълбоко изстрадан опит и патриотични тревоги, с оглед и на едно неизменно преклонение пред оная величава епоха, която трябва да бъде припомняна като урок и пример на новите поколения.

Ако в „Епопея на забравените" Вазов вече бе пресъздал образите на едни от най-видните идеолози и организатори на националната революция, опоетизирани в цялото им величие, метежност и размах, то сега погледът му се спира върху онези „редови" патриоти, които с любовта си към родината, в безкрайната си готовност за саможертва извикват в не по-малка степен нашето възхищение и признателност. Видяни и изобразени в суровото им ежедневие, в нерадостния им бит на прокудени от родината люде, лишени и от елементарни условия за живот, те проявяват очудващ стоицизъм и оптимизъм, заразяваща възторженост, вдъхновявани от един съкровен идеал. И в името на него са готови на всякакви лишения, но и на всякакви действия. В конфликт с поробителя, те са в не по-малък конфликт и с нормите на тогавашното общество, постъпките им често сякаш нарушават традиционната ни представа за революционера-патриот. Но и в тези необичайни изяви и съждения те ни стават още по-симпатични, защото са винаги кристално чисти в помислите си. Благодушният хумор, с който Вазов говори за тези техни „грехове", ни кара да почувствуваме още по-дълбоко идейно-нравствената им извисеност. В изваяните им портрети естествено се преливат великото и смешното, светлините и сенките, героичното и повседневно житейското.

Имал възможност да ги опознае отблизо и непосредно както във външния им бит, така и в душевните им терзания, сега Вазов поглежда от дистан-

ця на своите хъшове и ги изобразява със съчувствие и житейска умъдреност, с идейна углъбеност. Той разбира техните пориви, страданията и борбата им, високия им идеал. По повод на повестта „Немили-недраги“ писателят говори пред Шишманов: „Това е едно точно описание на живота на хъшовете в Румъния, между които попаднах и аз. Младият поет Бръчков съм аз. Всички други са също живи лица под измислени имена.“ (Ив. Шишманов. Иван Вазов, спомени и документи. С., 1930, с. 237). И струва ми се, че именно в това всеобхватно познаване на възрожденската епоха и непосредно сродяване с душевността и бита на изобразените герои следва да се търсят предпоставките за идейно-естетическата жизненост на „Хъшове“.

Представена за първи път през 1894 г., пет години по-късно тя излиза във второ „съвършено преработено“ издание, както е отбелязано, за да претърпи още редица издания и да бъде непрестанно играна по театралните сцени. А продължава да вълнува и днешните зрители.

В единния стремеж за национална свобода и социална справедливост авторът е съумял да извае толкова различни характери, толкова възторжени души, толкова жизнено правдиви жизнени ситуации, които и със суровия си реализъм, и с романтичната си обагреност въздействуват на ума и сърцето. Очевидно Вазов не е искал да ни даде някакви идеализирани герои,а хора живи, нелишени и от човешки слабости, несъвместими на пръв поглед с идейния патос на драмата. Суровият емигрантски живот в чужда земя не е могъл да не сложи отпечатък върху цялото им световъзприемане.

Класическа ще си остане по колоритност и непосредност нарисуваната атмосфера в кръчмата на Странджата, превърнала се в роден дом на бездомните и изтерзани хъшове. Тук четката на художника е зафиксирала и едрите контури, и детайлите. А репликите им са уловени сякаш от натура. Тези спонтанно изречени възгласи и съждения най-добре внушават как патриотичните им пориви преминават в социално-комунарски тежнения, подхранвани и от суровия живот. Тук Вазов се издига най-високо в мирогледно-философско отношение, най-углъбено разкрива и социалната страна на националната революция, уловил е логиката на революционната борба.

Герои като Странджата, Македонски, Бръчков, Попчето, Владиков, Хаджият не се забравят и с всеотдайното им родолюбие и с толкова естествената им безцеремонност и недодяланост в език и помисли, в постъпки и взаимоотношения. Но над всички сякаш доминира обаятелният образ на Странджата. Той е въплъщение на житейска омъдреност и революционно-патриотична всеотдайност, на висока нравственост — характерни за възрожденския революционер. Рядко чист и светъл образ в националната ни литература! С какви покъртителни думи говори той за смисъла на борбата, с каква бащинска грижовност подканя хъшовете да изсърбат постната чорба, как тактично се вмесва в острите препирни, за да внесе успокоение в разгорещените им глави, с каква непритворност отминава думите на благодарност, похвалите на неизменните си „клиенти“. Готов е да се примири и с най-незначителната роля при подготовката на представлението „Изгубена Станка“. Прикован на легло, той цял се превръща в слух, когато Бръчков чете проекта на възванието към българския народ. С дълбоко вълнение поглъща и преживява всяка дума. Вмесва се, за да подсили с някакъв по-остър епитет текста да стане по-огнен.

Тези външно огрубели хора носят извисена душевност. Те се вълнуват при всяка мисъл за поробената родина — така близка, само на другия бряг

на Дунава, и същевременно така далечна. С каква жажда те искат да научат новини от нея! С отворени очи и сърца слушат разказа на току-що пристигналия Бръчков от България, за да се уверят отново, че робското тегло е станало още по-нетърпимо. Къси и отривисти, изпълнени с голям емоционален заряд, думите му вливат нов огън у хъшовете, извикват сълзи на умиление. Готовността им да се хвърлят в боя става неудържима.

С младежката си възторженост и чистота Бръчков скоро спечелва симпатиите на всички. С комунарските си пориви и борческа готовност подсказва за социално-демократичната същност на освободителната борба. Съзнава и класово-икономическата обусловеност на страданията, които търпят хората. Наведен над леглото на умиращия Странджа, към когото се отнася със синовна привързаност, Бръчков високо заявява: „Откак съм тука, аз фанах да оправдавам началата на комунизма. От една страна разкош, от друга — мизерия! Не, тоя строй е безнравствен, невъзможен. Трябва да се разруши гнилото здание и да възтържествува всемирната правда. И колко жертви ней ще да се пренесат! В бащината си кантора аз виждах само България поробена; тука съм на свободна земя и виждам, че робството се простира над човечеството. Тираните не са само ония, които носят чалми. Тирани се крият под цилиндъра, и под расото, и в душата на всеки по-силен, който е такъв, защото тъпче по-слабия. Трябва труд, труд ужасен! Въз развалините на това общество да се съгради царството на равенството и на правдата."

Като имаме пред вид Вазовото признание, че зад Бръчков се крие собствената му личност, подобни патетични изповеди ни говорят най-красноречиво за Вазовия идеен свят в ония години. Но не успял да се домогне до по-углъбено разбиране на комунистическата идеология, той не съумява да изгради и плътни образи на онези, които са били носители на тази идеология. Независимо обаче от това думите на Бръчков, както и честите закани и проклятия, отправяни от Попчето, Хаджият, Мравката към Мидхат паша и помощниците му, към чорбаджии и всякакви потисници са извиквали бурните аплодисменти на публиката при представянето на пиесата. И в това отношение Вазов е останал верен на жизнената правда — суровият живот, който са водили хъшовете, стихийно ги е тласкал към идеите на комунизма.

Вазовите хъшове имат съзнание за величието на делото, на което са се посветили, готови са на всякакви изпитания. Но никога няма да допуснат да бъде накърнена националната им чест, човешкото им достойнство.

Един от извънредно колоритните образи в драмата, Македонски, е разкрит при различни обстоятелства. Самобитността му се откроява във външно държане и вътрешен строй, в постъпки, в език. С какво напрежение е даден моментът, когато трябва да се посочи човек, който трябва да занесе писма на Левски оттатък Дунава. Македонски искрено уверява другарите си, че той именно е призван за такова рисковано дело. Безпределно предан, съобразителен и смел, образът на Македонски е изграден многопластово. Той въплъщава несъвместими на пръв поглед качества, постъпките му често учудват със своята необичайност. Съдбата на Македонски в следосвобожденска България е и страшно обвинение срещу дошлата на власт буржоазия, забравила и изоставила онези, които изстрадаха извоюваната национална свобода.

Вазов умее да придаде физиономичното у всеки от героите — и във външен портрет, и в темперамент, и в поведение, и в размисли. И всичко е видяно и осмислено на фона на историческите повели на времето. Само с няколко думи, в кратък диалог, с един жест или реплика, дори само с едно въз-

клицание се внушава главното у героите, някои от които стават извънредно популярни, нарицателни.

Подготовката на представлението на „Изгубена Станка“ дава възможност да видим от нови страни българските хъшове. Как добре Владиков обосновава пред госпожа Добревич, типична представителка на формиращата се тогава българска буржоазия, от какви представления има нужда народа ни в онова време. Вазов има изострен усет към диалога, към синтетичната характеристика, към речовото своеобразие и стилистични обрати.

Не същото обаче може да се каже по отношение техниката на драмата. Необосновано от логиката на действието, Вазов въвежда епизода с любовта между Владиков и Евгени Добревич. Очевидно той е смятал, че с тази любовна интрига ще придаде повече драматичност на повествованието. А може би се е ласкаел и от идеята, че по такъв начин ще се види как всички са готови на всякакви жертви в името на голямото дело. Очевидно все със същия замисъл Вазов ще накара и стария Бръчков да разбере и оправдае поведението на сина си, ще го изпрати с благословия да се сражава. „Прощавам те и благославям те! Върви със здраве. И аз да бях млад, щях да сторя като тебе и тия юнаци!“ — промълвява през сълзи доскорошният опортюнист, дошъл в Румъния, за да отклони сина си от избрания път — пътя на революцията.

Посрещната от критиката на времето твърде противоречиво, както впрочем и цялото творчество на Вазов, „Хъшове“ несъмнено представлява значително явление в развитието на българската драматургия. И тая Вазова творба може да бъде оценена по достойнство само като се държи сметка за дотогавашните традиции в тая област. И неслучайно още при излизането ѝ, по повод на някои критики, Шишманов ще заяви, че и в драматуртическото изкуство не може веднага да се стигне до високи върхове. При тогавашните национални условия неоправдано е било да очакваме завоевания от рода на голямата световна драматургия, щом доскоро на това поле у нас са се подвизавали хора като Станчев, Гребенаров и подобни на тях.

Драмата „Хъшове“ вече си е извоювала свое място. Вълнувала е и продължава да вълнува зрителите с голямата национална идея, с цялата възрожденска борческа атмосфера, така неповторима и поучителна. И до днес ние нямаме по-правдива картина за живота на българската революционна емиграция в Румъния. Чрез Вазовата драма образът на българския революционер, този характерен за епохата народен борец, наречен така сполучливо „хъш“ възкръсва, за да заживее в съзнанието на поколения и поколения.

Линията, която Вазов подхваща още с първите си опити в драмата през 80-те години, а именно да изобразява в комедиен план явления и „герои“ от съвременния живот, продължава и по-късно. Писател с чувствителна гражданска съвест, той дълбоко се е тревожел пред растящата политическа и нравствената поквара, пред бурно развихрилите се кариеристични страсти. Като министър на просветата непосредно е изпитал — от една страна, лицемерието на управляващите кръгове, от друга — надпреварата за власт и слава без оглед на средствата за постигането им.

Макар много от тези разложителни процеси, характерни за тогавашното буржоазно общество, да бяха намерили вече една или друга художествена трактовка в разкази, стихове, повести, романи, публицистични и други откъси, възнегодувалият писател ще иска да използува и силата на комедията, на фарса, защото е съзнавал големите възможности на театралната сцена за въздействие. А и огромният резонанс, който са имали първите му опити в

тая област, стимулира усилията за създаване на нови творби от подобен хумористично-изобличителен жанр. За кратко време се появяват: „Вестникар ли?“, комедия в едно действие (1900), „Кандидати на славата“, глума в три действия (1901), „Службогонци“ (Станчо Кварников на гости у министъра), комедия в две действия (1903).

Както се вижда, вече самите заглавия и подзаглавия определят жанровите черти на тия творби, характера на съдържанието им, на идейно-емоционалния им патос, жизнените сфери, към които авторът е насочил погледа си, както и подхода, похватите, чрез които ще иска да осъществи замисъла си. Необходимо е обаче да се отбележи, че дори и там, където Вазов изрично подчертава, че произведенията са комедии, те в същност са своеобразни фарсове, с присъщи за тази предпочитана от автора форма жизнен и стилно-езиков реквизит.

Ето комедията „Вестникар ли?“, наречена в Паскалевото издание от 1921 г. „драма“, в нея писателят използува обикнат от него похват — недоразумението, за да се получи търсеният комедиен ефект. Противоречието между външна показност и вътрешни съображения, между шумно афишираното и себичните домогвания поставя в твърде незавидно, смешно положение действуващите лица, за да се изявят с цялата си фриволност в постъпки и желания, в идейната си и нравствена опустошеност. И чрез тези „герои на своето време“ зрителят се сродява с жизнената атмосфера, подхранваща подобни рецедиви. Дори и когато авторът съзнателно преписва на някои от героите си „по-възвишени“ интереси, какъвто е например случаят с Павел Мишеморов, който непрестанно се интересува за хода на Англо-бурската война, и тогава те, със своя наивитет и обвързаност към цялата комедийна интрига, извикват снизходителната ни усмивка. Безцеремонно са смъкнати маските на умножаващите се с всеки ден буржоазни вестникари, взаимно изобличаващи се, способни на всякакви шантажи, унижения и компромиси, отвратително безскруполни в действията си, само и само да постигнат жалките си нечисти цели.

В почти такъв план е построена и комедията-глума „Кандидати на славата“. Но тук хумористичното жило е насочено към по-друга категория „книжовници“, които се стремят, чрез писателство да се домогнат до жадуваната с такава страст слава. Самозвани поети, разказвачи и критици, като Б. Фотев, Арбузов, Брюлевич, все бездарни провинциални писачи, находчиво са осмени в безмерното им грандоманство и духовна примитивност. Клеветейки се взаимно и отричащи се един друг, те не подбират средства, за да привлекат вниманието на хората. Поетическите им „пориви“ се разгарят и от любовните им похождения, извикващи най-банални, скодоумни стихове, които разкриват мисловната и емоционалната им пустота.

По същото време Вазов работи и над друга подобна глума— „Двубой“. Макар да е започната десетина години по-рано, той и сега не се решава да я публикува. Издадена е едва след смъртта на поета. Озаглавена отначало „Дуелът“, тук се излагат на присмех действия и преживявания, резултат на накърнено честолюбие. Още чрез заглавието Вазов посочва анахронизма на цялата ситуация, в която двамата герои, Драгалевски — вестникар и писател, и Тихол Чушкаров — малък адвокат, искат възмездие на накърнената си чест. Изобразени със свойствения за Вазов благодушен хумор, чрез умело построени диалози и монолози, техният обществен и духовен свят ни се разкрива с цялото безличие и лекомислие. Комедийният ефект се усилва и от поведението,

и от кроежите на своеобразния антураж на главните герои, който обикновено се включва в действието чрез любовни отношения и сметки за изгоден брак.

Сред Вазовите комедии най-значителна и с по-трайна значимост е безспорно „Службогонци". Както и самото название показва, тук се третира явление, извънредно характерно за тогавашното буржоазно общество. Жизнената убедителност на комедията идва очевидно и от факта, че писателят сам е изстрадал тази надпревара за настаняване на държавната трапеза без оглед на подготовка и способности. Известни са многократните му оплаквания, че като министър домът и министерският му кабинет са били непрестанно обсаждани от всевъзможни просители на чиновнически служби — явление, което самото социално-политическо развитие на страната е подхранвало, пуснало дълбоки корени в самата структура на буржоазното общество. Тези причини обаче са убегнали от вниманието на Вазов.

Осмивайки и иронизирайки всевъзможните службогонци, всеки от които си приписва какви ли не заслуги пред режима, горещо препоръчвани от министри и депутати, Вазов ни дава възможност да надникнем в света на толкова много люде — едни брутални в домогванията си, други — благодушни наивници или хитреци, трети — тласкани от нуждата за насъщния хляб. Всички готови на всякакви унижения, за да се докопат до някаква службица.

Водейки майсторски диалога, Вазов вплита в него многозначителни реплики и признания, непрестанно създава неочаквани сблъсъци, срещи, които поддържат сравнително висок градус на комедийния ефект. Държане и помисли, стремежи и език, външно поведение и вътрешна нагласа на тези герои — рожба на буржоазния обществен строй, извикват и горчива усмивка, и съжаление, и тревога. И размисъл върху социалната система, която поражда подобни уродливи явления.

И тази Вазова творба не е била пощадена от тогавашната критика. Тя обвинява автора главно в това, че не бил улучил истинските причини на социалните злини. Но тогавашните критици сякаш не виждат другата страна на творбата. Осмивайки типична за онова време проява, нима Вазов, макар и косвено, не произнася присъда над буржоазното общество с неговия социален строй. На едно място Гогол казва, че има времена, когато не можеш по друг начин да насочиш обществото към прекрасното, ако не посочиш цялата глъбина на неговата сегашна мерзост.

Както със „Службогонци", така и с другите хумористично-изобличителни творби Вазов утвърждава първите завоевания на българската реалистична комедия, чиито корени отвеждат още във възрожденската епоха. Макар предмет на комедийно изображение да са конкретни, социално-исторически обусловени явления, звученето на тези творби е много по-широко. По вътрешен патос те ни подсказват за рецидиви и от по-късно време. Затова и поставянето на някои от тях на сцената в наши дни извика пълното одобрение на публиката, пораждайки размисли от различно естество.

* * *

Все по същото време — края на миналия и първите години на нашия век, когато Вазов създава своите комедии — писателят решава да драматизира и романа си „Казаларската царица". Нали чрез него той бе поставил някои остри социални и нравствени въпроси, породени от същата тая действителност, предмет на комедийна интерпретация! „Големите симпатии

що бе намерил романът „Казаларската царица“ в широките читателски кръгове, важните обществени явления, които изважда на показ, дълбокият драматизъм, който оживява действието му, ме поблазниха да напиша, да извлека из него драмата, която днес се играе в Народния театър, под същото име“ — признава Вазов. А в отговор на някои критики той обосновава и правото на един писател да трансформира в драми свои повести и романи, позовавайки се и на примери от световната литература. Няма никакво значение, дали дадена драма е преработка на роман или е съвсем ново произведение. Важното е „написана ли е с талант, хубаво ли е построена, вярно ли са развити характерите, пленява ли зрителите, вълнува ли ги с добри и високи чувства, прокарва ли здрави идеи в общественото съзнание, разтърсва ли като с галваничен ток умовете и запечатва ли дълбоко в душите изнесените на сцената образи?“ Все в тия „съвременни бележки“, писани през 1911 г. като коментар на причините за появата на романа и на драмата, Вазов продължава да говори, че няма значение откъде писателят е почерпил суровия материал — дали от миналото или от съвременността, важното е да разтърси зрителите чрез магическата мощ на словото и верността на чувствата, въплътени в изградените сценични образи. Главният критерий за качествата на една драма е нейният успех, който, каквото „и да мъдруват разни буквоеди теоретици и сухи педанти, е бил и остая и днес единственият критерий за определяне достойнствата на една пиеса. В театъра друга норма няма, там върховния съдия е публиката. Така е у нас, така е по цял свят“. Опора в тия си съждения Вазов намира и в добрия прием, с който били посрещнати „Хъшове“, „Към пропаст“, „Борислав“, както и в още неотшумелия триумф на „Казаларската царица“. И този именно успех идва още един път да опровергае твърденията на някои „за негодността на добрия поет и романист в областта на драмата“, схващане, опровергано и от много факти на европейските литератури. А що се касаело до обвиненията от страна на сп. „Мисъл“, че „Казаларската царица“ била „колибарска драма“, защото мислите, чувствата в нея били изразени на език „вразумителен, прост и естествен“, Вазов заявява, че се гордее с тоя „колибарски език“, защото като българин той не е могъл да пише на друг език. „Писателите ни от новата школа, „модернистката“ от средата на която излезе горното обвинение, считат за унижение да пишат просто, ясно и естествено, те се мъчат по всеки начин да усукват фразата си, за да я затъмнят и направят по възможност мъглява и непонятна, за да не ги разберат колибарите, сиреч народът.“ Изящната простота им била противна, в писанията им родният ни език ставал уродлив, изкълчен, неясен. А великите писатели като Юго, Байрон, Шилер, Пушкин, Толстой и др. винаги са писали ясно и просто, защото са съзнавали, че пишат, за да бъдат четени, разбрани и оценени от широките читателски маси, към които нашите модернисти са се отнасяли презрително, наричайки ги „колибари“ (Ив. Вазов. Събр. съч. Т. 19, с. 184—189).

Цялата драма „Казаларската царица“, както и романът, е изградена върху концепцията на Вазов за дълга на човека, най-вече за мисията на учителя, на народния учител, да преобразува съвременното общество върху по-справедливи социални и нравствени начала. Остро поставя и въпроса за положението на жената в тогавашното българско общество — оказало се твърде консервативно за някои нови демократични тенденции в света. Макар и интерпретирани в хуманитарно-народническа светлина, тези въпроси са резонирали с особена сила сред по-будната ни общественост. Както в комедиите си, пи-

сателят и тук сочи някои от язвите в тогавашното общество, породени от потъпкването на етичността и чистотата в човешките отношения. Гаврата, която извършва Трайчев с бедната селска учителка — действителна случка, разказана на Вазов от очевидец, послужва като основен стълб, около който се изгражда драматургическото действие. Чрез съжденията и репликите на героите писателят произнася присъдата си над това общество, което издига лъжата и лицемерието в обществено поведение. Законите на това общество закрилят злодеите, а са немилостиви към техните жертви — ето идейно-нравствения замисъл на драмата. В плен на своите народнически хуманитарно-либерални разбирания, Вазов се блазни от идеята, че това покварено общество ще може да бъде реформирано чрез хора като учителя Чакалов. Той е посветил живота си да просвещава хората, да им дава повече знания, да ги научи да работят с по-голямо разбиране, използувайки и завоеванията на науката. Макар още да са били единици, Вазов вярва, че скоро ще се появят много и много чакаловци. Служейки всеотдайно на народа, те създават и необходимите предпоставки за един по-справедлив и щастлив живот — такъв е генералният извод на Вазов. В тази насока той търси и решаването на наболелите и постоянно изостряши се социални и нравствени проблеми.

* * *

Значителна част от Вазовата драматургия третира сюжети, почерпени от далечното средновековие, от времето на Втората българска държава. Към онази епоха той насочва погледа си през първото десетилетие на нашия век. А това са години, когато назряват големи национални събития, когато се търсят пътища за по-нататъшното укрепване на младата българска държава, която да обедини всички български земи. По същото време, наричано от някои време на „буря и натиск", започват оживени спорове и относно насоката на националната ни литература и култура, относно характера на театралния репертоар, на националната ни драматургия изобщо. Полемиките особено се изострят във връзка с предстоящето откриване на новопостроения Народен театър в София. Съзнавайки големите възможности на театралната сцена за въздействие върху умовете и сърцата на хората, към проблемите на театъра проявяват оправдан интерес и официалните управляващи кръгове, и демократичната ни интелигенция, хора, принадлежащи към различни обществени и идейни среди. Онези, които са били увлечени за по-дълго или за по-кратко време по нашумелите в Западна Европа философски индивидуализъм и естетически модернизъм, стават все по-критически към създаваното у нас в областта на литературата. В оправданото си недоволство от някои стеснени разбирания за обсега и патоса на литературата те недооценяват и безспорни художествени завоевания. В желанието си да модернизират българския духовен живот, да го свържат по-тясно с модните течения на Запад, мнозина настойчиво предлагат да бъдат играни пиеси от чужди, и то предимно „модерни" автори, без да държат сметка за потребностите на българската публика. В тези усилия те са били улеснени от обстоятелството, че все още нямало значителни български пиеси, които биха могли да задоволят порастналите художествени критерии на умножаващата се българска интелигенция.

При такава атмосфера напълно естествено е било и Вазов да не остане чужд на обсъжданата проблематика. Нали сам той бе вече автор на толкова драматургични творби, а от перото му бяха излезли и множество статии, ре-

цензии, бележки, отзиви за играни пиеси от български и чужди автори. Верен на демократичните си реалистични схващания за характер и предназначение на всяка художествено-творческа дейност, той не е могъл да се примири с обстоятелството, че българската сцена бивала все повече завладявана от чужди пиеси, несъобразени с равнището и вкусовете на публиката. Споделял тази си тревога по различни поводи, сега писателят ще иска да даде по-синтетичен израз на съкровенните си разбирания. Така се появява статията под наслов „Национализмът в нашия театър и изкуство". Макар и публикувана през 1910 г. (Българска сбирка, кн. IX), очевидно тя е писана по-рано и представлява част от по-обширна работа, посветена на българската литература. (Що се касае до използуваното от Вазов понятие „национализъм", очевидно тук той има пред вид „националното".)

С болка Вазов констатира, че откакто е открит Народният театър (1907), на сцената му, с малки изключения, се играят все чужди пиеси, неспособни по своята проблематика да развълнуват зрителите. С всяко представление те все повече оредявали, макар някои от пиесите да били от автори с утвърдено име в европейските литератури. За разлика от други критици причината за тази бариера между сцената и хората от салона Вазов търси главно в характера на играните пиеси. Колкото и някои да са се силели да обвиняват публиката в безвкусие и художествена незрялост, когато напускала неудовлетворена театралния салон, положението не се променяло. Защо? Защото, по думите на Вазов, тя отивала в Народния театър „да дири заедно с естетическа наслада и храна за душата си, да дири онова, което е близко до сърцето ѝ, което би тълкувало нейните собствени чувства, би отражавало живота ѝ. Но ней се даваха на сцената чужди хора, чужди души, чужди характери, всичко чуждо, нищо българско; драми, писани за други среди, за други култури, не за нас." Единственият път да се отговори на тая вопиюща нужда, по думите на Вазов, е писателите да се заемат да създават пиеси из българската действителност, без да подражават на чужди модели, без да представят в символистична мъгла живота на българина, без да следват модернистичните канони, които биха попречили да бъдат естествени и верни. „Нека неуспехът на малкото ни пиеси из народния живот, дадени досега („Първите", „Зидари", „Невяста Боряна" от П. Тодоров, „Свекърва" и „Вампир" от А. Страшимиров), служи като урок и предупреждение и за бъдещите драматурзи" — пише Вазов.

Той отхвърля твърденията, че българският дух не бил способен да създаде нещо значително в областта на драмата. Апелира за повече внимание към този литературен жанр, за по-широка отзивчивост от страна на ръководните театрални дейци към българските пиеси. И в областта на драмата непременно ще се явяват големи завоевания, за което свидетелствува и „Иванко" на Друмев, пък и постигнатото в другите жанрове — лириката, повестта, разказа, романа. Необходимо е обаче писателите, притежаващи безспорно дарование, да се сродят отблизо с българския живот — от миналото, и от съвременността, да овладеят техниката и поетиката на тоя жанр, да държат сметка за душевността на българските зрители, за техните нужди.

Когато пристъпва към изпълнение на тази дълбоко осъзната и в известен смисъл изстрадана задача, Вазов вече бе създал най-значителните си произведения в стихове и проза. А чрез „Хъшове" категорично бе се изявил и в драматургията. Опоетизирал с такова вдъхновение величавата възрожденска епоха, изобразил съществени страни от живота в следосвобожденска Бъл-

гария, винаги изпълнен с благородни пориви да учи и възпитава на по-възвишени национални и общочовешки идеали, поетът за съжаление не среща разбиране от страна на критиката. Тя продължавала да го обвинява все по-безогледно в какви ли не грехове. Ръководена от най-различни подбуди и съображения, тя е била особено пристрастна към произведенията му със съвременна тематика. И чувствителният поет-патриот не е могъл да не изпадне в особено потиснато душевно състояние, в своеобразна творческа депресия, за която узнаваме и от кореспонденцията между поета и верния му приятел и изповедник Шишманов.

Но и сега, при такова душевно кризисно състояние, Вазов не изменя на исконната си същност, на гражданската и творческата си природа. В тревожни размисли как и при тези условия да продължи да служи на отечеството, той ще се обърне към далечното минало, за да извлече уроци и за настоящето, да предупреди за онези гибелни последици, които могат да доведат недалновидна държавна политика и нездрави увлечения, отсъствието на стремеж към високи народностни и нравствени идеали.

И отново тревогата за бъдещето на народ и държава ще намери израз в разнообразни книжовни форми — в патетични културно-публицистични статии, в теоретико-критически откъси, в художествени творби, свидетелствуващи за верни прозрения относно обществени и духовни ценности. С някаква паисиевска развълнуваност Вазов се провиква: „Ние малко знаем миналото си и е нужно да го познаем и да го обичаме за всичко онова добро и светло, което проблясва в историческия ни живот. А добро и светло има в него.“ Подобно предупреждение идвало и като отговор на онези съвременници на поета, които, увлечени по чуждото, малко се замисляли над народностната съдба — историческа и съвременна. И изостреното му чувство за патриотичен и писателски дълг го накарва сам да се заеме да проучи и изобрази една епоха от това богато минало, за да се открои светлото и величавото в него, както и онова мрачно и гибелно, което е сполетявало народа ни през вековете.

И сега Вазов остава верен на творческата си практика, на философско-естетическите си концепции. Заема се всестранно да проучи епохата, от която ще черпи сюжети за идейно-художествена трактовка. На няколко пъти посещава столицата на Втората българска държава Велико Търново, броди из развалините на Царевец и Трапезица, рови се из стари книжовни извори, взира се в малкото оцелели паметници от оная епоха.

Когато пристъпва към конкретното осъществяване на тези си гражданско-патриотични и художествено-творчески планове, Вазов най-напред използува средствата на белетристиката. Така се появяват историческите повести „Иван Александър“ и „Светослав Тертер“. И следвайки отколешна своя практика, скоро той се заема с преработката на „Иван Александър“, за да прерастне в драма под наслов „Към пропаст“ (1907) — една от най-сполучливите в тая област. Последователно се появяват и следващите исторически драми — „Борислав“, „Ивайло“, — преработвани многократно по-късно.

Обусловени от определен народностно-възпитателен и идейно-естетически замисъл, Вазовите исторически драми са твърде близки по обществено звучене и емоционално-нравствен патос. Те са твърде сродни и по характер на конфликтите, и по начин на изграждане, по вътрешна структура, по трактовка на действуващите лица и на взаимоотношенията между тях. Обикновено конфликтът произтича от противоречието между народностен дълг

и лични, интимни увлечения, между съзнанието за служене на народа и безсилието да бъдат преодолени себични домогвания и пагубни страсти.

Ето — в драмата „Към пропаст“ цялото драматургично действие е изградено върху сблъсъка между Иван Александър, който, увлечен по еврейката Сара, пренебрегва, забравя държавните интереси — от една страна, и великия болярин Раксин — олицетворение на човек, който в името на народното добруване е готов на всякаква саможертва, — от друга. На самовластния монарх, който живее със съзнанието, че всичко му е позволено, че бог само стои над него, че никой няма право да се бърка в решението му да се ожени за хубавицата Сара и — нещо повече, плодът от този брак да направи законен наследник на българския престол, — се противопоставя с цялата си омъдреност и далновидност Раксин. Като ясновидец той сочи гибелните последици от лекомислената постъпка на царя и ще се бори с всички възможни средства, прибягвайки и до най-рисковани действия, за да предотврати фаталния брак. И по този начин да спаси България от пропастта, към която я тласкал Александър.

Конфликтът е колкото непримирим, толкова и фатален. Развива се динамично, увлича почти всички останали немалко действуващи лица. Всяко от тях е скицирано със свои отличителни черти в характер и поведение, във външен образ, в душевни терзания и домогвания.

Релефно и внушително е изграден самовластническият характер на Иван Александър. Попаднал под властта на пагубната страст, той забравя всичко извън нея, презира всички, които се осмеляват да ѝ се противопоставят. Опиянен е от своето всевластие и изпепеляваща любов. Когато му съобщават, че и болярите, и патриархът, и народът са против женитбата му със Сара, самоуверено заявява, че всичко ще подчини на своята воля или ще ги премахне от земята. Няколкото му реплики са колкото показателни за цялата му душевност и поведение, толкова и фатални за съдбата на държавата. „Аз правя тъй, както ми е угодно. Аз презирам мнението на тая тълпа (на народа — б. а., Г. Д.). Ней трябва вино или бич. . . Да, моята воля! Извън моята воля нищо не съществува. Само един бог стои над нея.“ В словесния двубой, който се води през цялото действие между Александър и Раксин, двубой, изпълнен с много динамизъм, драматизъм и трагизъм, Вазов проявява безспорни качества на драматург. Диалогът е отривист и патетичен. Съжденията и предупрежденията на Раксин звучат като сентенции и заклинания, като пророчества. Чрез него сякаш говори народната мъдрост. На заканите на царя Раксин с непреклонността на светец ще заяви: „Ти можеш да ми отнемеш и главата, но и главата ми, като се търкаля по земята, ще вика: Александре, ти си безумен!“ А когато го повеждат към лобната скала, той е все така дързък, непоколебим и с яновидството на някакъв древен пророк се провиква: „Александре, аз отивам. Но знай, че пропастта, в която ще ида аз, не е тъй дълбока, както пропастта, в която тласкаш България!“

Този трагично-драматичен финал на пиесата идва като логическа развръзка на конфликта, на целия народностен, идеен, художествен замисъл на автора. У читатели и зрители дълго звучат тези напрегнати отривисти диалози, тези патетични тиради. Изобличението и възхвалата, благородството и пагубното щестлавие, страстта и дългът, счепкали се в единоборство, дълбоко вълнуват, тласкат към размисъл.

Всички останали лица са обрисувани в съгласие с тези два полюсни характера, определящи координатите на конфликтната ситуация. Вазов е успял

да ни ги даде с някои типични черти, обуславящи и мястото им в драмата. Най-често те идват да уплътнят действието, но някои от тях недостатъчно са мотивирани и само разтягат повествованието. С по-голяма жизнена правда са дадени: Сара — коварна и честолюбива, хитра и неотстъпна в осъществяване на плановете си; Рад Лупу — честен и предан, верен помощник на Раксин, за да попадне и той под гнева на Александър; Красимира — типична придворна дама, злобна и пресметлива; Теодора — примирена в нещастието си.

Особено е силен Вазов, когато разкрива засегнатото честолюбие при женските образи. Отмъстителността на Красимира е безгранична. „Искам да отмъстя на Александра, чуваш ли, Теодоро? Аз изпих чашата на огорченията до дъно и сега жадувам да вкуся от сладкия нектар на отмъщението, да видя Александра унизен, прогонен, нещастен скитник или пък да видя главата му че пада под меча на убиеца! . . .“

Писателят е използувал широко похватите на романтичната драма, за да придаде по-голяма ефектност на образи и ситуации. Целият реквизит на средновековната държава, с нейните дворци и манастири, с пазители и гробокопачи на царския трон — боляри и войници, телохранители и ловци, оръженосци и т. н., с неизбежните пиршества, песни и танци, всичко е нарисувано в своеобразна романтична светлина. Но в канавата на драмата са вплетени и картини, които ни внушават социалната атмосфера през XIV в. в България. Загатнато е за тежкото положение на крепостните селяни, за болярски заговори и интриги, за феодални размирици, подсилвани и от религиозни ереси, както и за приближаващата опасност от турско нашествие. Цялото развитие на драматургичното действие сякаш идва да ни подготви за страшната съдба, която висне над Втората българска държава, съдба, предвещавана с такава смъртна тревога от Раксин. „Александре, аз виждам бъдещето. Страстта към Сара е замъглила разсъдъка ти. Лоши дни готвиш за царството, грозни примери на съблазън даваш на забъркания народ. Когато вярата е разклатена от еретици, ти издигаш една еретичка на трона. Когато турците в Долна земя горят и пленят нашите села, ти сватбуваш. И когато държавата има нужда да бъде силна и съединена, за да посрещне опасностите, ти хвърляш в нея семе на раздори и слабост. Пази се: ветрове сееш, бури ще жънеш.“ Ето лайтмотива на цялата драма.

* * *

В ония години съдбата на Втората българска държава изцяло владее съзнанието на писателя. Преровил много исторически извори, сродил се с онова далечно минало „не по-лошо от всеки историограф“, както сам признава Вазов, погледът му е прикован от личността на цар Иван Асен II. Може би и неговия образ ще да е имал пред вид Вазов, когато заявява, че в историческия ни живот има светли страници, които следва да бъдат възкресени и пресъздадени по художествен път.

Замислена още през първата половина на десетилетието, драмата „Борислав“ бива неколкократно преработвана. Включена е в репертоара на Народния театър едва за сезона 1909—1910 г., когато е играна 42 пъти. Винаги е извиквала бурните аплодисменти на зрителите. Нашумяла твърде много, тя повдига и остри спорове в печата. Дори и тези, които по силата на известни политически съображения са излизали с твърде критически, отрицателни статии за драмата, не са могли да скрият възторга си, когато присъствували на

спектаклите в Народния театър. Еднакво спонтанни одобрения тя намира и в провинциалните градове, където през същия сезон е била играна повече от 150 пъти — нещо непознато в ония времена.

В центъра на драматургичния разказ стои любовта между великия воевода Борислав и царската дъщеря Тамара. Тази любов определя и сложните, напрегнати взаимоотношения между Иван Асен и Борислав — от една страна, между Ирина — дъщеря на пленения епирски император Кир Тодор, и Борислав — от друга. Но, както сам Вазов признава, за канава на драмата послужват събитията във връзка с готвения заговор на Кир Тодор срещу Иван Асен.

Очевидно покрай изобразената с толкова романтичност и ефектни перипетии любов Вазов е искал да ни подскаже и цялостната тогавашна атмосфера, и най-вече да обрисува „величавата и високо благородна личност на Иван Асен II, най-великият от Асеневците, който със своята държавническа мъдрост, пълководчески дарби и душевно благородство придаде незасеним блясък на царуването си“ — както е казано в историческите бележки към драмата. За съжаление в недостатъчна степен авторът е успял да осъществи намеренията си.

И тук отново на преден план излизат силни, непреодолими страсти, домогвания, интриги, заговори. Присъствуваме на сцени и действия, в които се разкриват житейски и душевни, политически и нравствени сблъсъци, преминаващи през много перипетии. Неочакваните сензационни обрати, тайнствената романтичност, ефектните мелодраматични сцени особено са вълнували тогавашния зрител, карали са го да изпада в патриотично опиянение, да благоговее и да страда, да съчувства и да ненавижда, да следи с неотслабващ интерес неподозираните изненади, съпътствуващи съдбата на героите. В най-широка мяра тук Вазов е използувал похватите на сензационно-романтичната драма от XIX в. С главоломна бързина се редуват радости и скърби, любов и ревност, интриги и заговори, великодушие и суровост. Не един път героите се изправят пред смъртна опасност и не един път следва щастлива развръзка. Всичко се мени като в калейдоскоп, което придава особена динамичност и напрежение на действието. Изградено върху контраста, то ни поднася толкова сензационни сцени: тайнствени подслушвания, случайни и потайни срещи, размяна на многозначителни реплики и погледи и т. н., каквито само едно въображение, неограничавано от никакви скрупули, може да измисли. А като се прибави и тайнствената дворцова и манастирска обстановка, в която протича действието, историко-романтичното внушение още повече се усилва. Всичко това е довело до известна жизнена и психологическа неубедителност на редица сцени, до невинаги мотивирана и оправдана патетичност. От друга страна — и многопосочността на драматичния разказ пречи да се почувствува в дълбочина идейно-естетическата концепция на автора. И все пак, при всичките несъобразности от различно естество, не може да не се признае, че драмата е писана с истинско вдъхновение, с приповдигнато патриотическо чувство, с явен стремеж да се внуши сложността на човешката душевност, както и напрегнатата обща атмосфера в ония съдбовни за българската народност години.

Наистина, тук няма оная широта при пресъздаване на различните страни от живота на времето, която познаваме от „Към пропаст“. Но това не е основание да се смята, че пиесата едва ли не е била писана, за да бъде възвеличен монархизмът, или че е била продиктувана от шовинистични съображения, че

чрез нея авторът уж искал да служи на завоевателните домогвания на властвуващата буржоазия в навечерието на войните. Подобни твърдения, появили се още при първите представления на драмата и обясними за оная политическа атмосфера на изострени класови борби, съвсем не могат да намерят оправдание в наши дни, а все още се промъкват в едни или други работи. Чистите подбуди на Вазовия патриотизъм, на целия му идеен и народностен замисъл са вън от всяко съмнение. Друг е въпросът, че драмата страда от редица жизнено-психологически несъобразности, от нестройна композиция. Неслучайно тя е била неоднократно преработвана, докато се появи на сцената. „Преработих окончателно „Борислав“ и сега се преписва на чисто. Щом бъде готов, ще те моля да го прочетеш, както сме говорили“ — пише Вазов на Шишманов на 1. VIII. 1906 г. Пък и по-късно, след войните, когато е предстояло отново да бъде поставена, Вазов продължава да внася все нови и нови корекции. Не един път тя става предмет на разговори между поета и Шишманов, които често засягат историческата драма изобщо.

На забележките на учения Вазов отговаря, че е искал да даде не само ефектна романтична драма в духа на В. Юго, но и да разкрие „една светла страница от нашата история“. Подчертава, че е изобразил Иван Асен съобразно концепциите си за хуманността и великодушието. А по отношение наличието на някои анахронизми, какъвто е бил според Шишманов случаят с въвеждането на циганката в действието, като пример Вазов му сочи Шекспир, у когото се срещали също анахронизми от подобен род. „И друго, публиката иска да бъде малко разсмеена, мрачните сцени досаждат. Затуй създадох и Деспот Слава“ — говори Вазов все във защита на драмата си. Опора на тази си защита намира и във възторга, с който публиката посрещала всяко представление. „Не можеш да си представи възторга на публиката. Билетите се разпродаваха още рано сутрин. Ти едно време ми каза с тон малко douce maigre, че пиесата ми е ефектна. Но не само това. Трябва само да видиш как плачат хората. Искаха непременно да се явя на сцената, но аз избягах в коридора още преди да се спусне завесата“ — говори Вазов на Шишманов по случай новата постановка на „Борислав“ през 1917 г.

Наистина зрителите не могли да не се вълнуват от романтично изградения образ на великия воевода Борислав, от неговата трагедийност. Той е трябвало да избира между голямата всеизпепеляваща любов към Тамара и обичта към отечеството, за чиято защита е влизал не един път в кървави, смъртоносни битки, донесли му безмерна слава. Един истински драматичен образ, разпъван от две стихии, които си оспорват правото на първенство. Той не може да живее без Тамара, но не може и без България, без нейния въздух, без всичко родно, сред което е израсъл и с което е просмукан. Затова колкото и да е патетична изповедта му пред Тамара, когато отново я намира, вкусил горчивината на чуждия хляб, в искреността на думите му никой не се съмнява. Те не са могли да не извикат и бурни аплодисменти. „Благородна Асенева щерко, мила Тамара! Твоята любов изтръгна душата ми из мрачната адска нощ и я изпълни със сиянието на райско блаженство. О, как се чувствувам силен! На раменете си усещам херувимски крила. Българио, която мислех, че съм загубил безвъзвратно, сега си пак моя и аз съм пак твой. О, хубави български планини, за които тъгувах в проклетата чужбина! О, родни небеса за които тъй копнеех в изгнанието, о, мило отечество, чини ми се, че сега ви намирам още по-прекрасни и стократно повече ви обичам.“ И на тази изстрадана изповед Вазов ще иска да даде реално съдържание, като отново му по-

верява мисията да спаси Асеня и държавата от коварния заговор на Кир Тодор и на болярина Гаврил. В една от последните му реплики — „Царю, утре слънцето може да огрее гроба на Борислава, но няма да огрее гроба на България", произнесена, преди да разгроми заговорниците, сякаш е намерил синтез Вазовият съкровен замисъл.

Макар образът на Иван Асен да не е изваян с необходимата пълнота и да не внушава голямото му историческо дело, Вазов е уловил съществени черти от него като държавник и воин, еднакво великодушен и суров, когато се касае за съдбините на България. И очевидно подобна трактовка не е могла да не раздвижи патриотичните чувства на народа, да не извика у него преклонение пред саможертвата в името на отечеството. С неизмеримото родолюбие именно, с романтично-патриотичното звучене на цялото повествование драмата „Борислав" е вълнувала зрителите, извиквала е сълзи на възторг, тласкала е към народностно служене. Тук се корени и нейната значимост като драматургично произведение.

* * *

Резонансът, който намерили „Към пропаст" и „Борислав" сред зрителите, окуражава Вазов да продължи усилията си в областта на историческата драма. При третия си почин обаче в тая насока той иска да бъде много по-всеобхватен и вече със сюжет, който е трябвало да разкрие други страни и събития от оная епоха. Сега погледът му се спира върху водача на селското въстание против феодалния гнет през XIII в. Ивайло. Една личност, където историческото и легендарното са така преплетени, че се давало простор на творческото въображение да акцентува върху страни, черти и моменти с оглед замисъла на автора.

Когато авторът замисля драмата си, той е знаел, че обаятелният образ на Ивайло е съблазнил вече не едно перо. Познати са му били драмата на Ив. Гешев — „Ивайло" — селски цар", романът „Борба за самостоятелност" от Добри Ганчев. И К. Величков се е готвел да пише драма за този легендарен селски герой. А и на сръбски език съществувала драмата „Лахан" — гръцкото име на Ивайло. И очевидно всичко това го кара да потърси нови опорни точки в изграждането на Ивайловия образ, да го обрисува с оглед по-друга социално-историческа и философско-психологическа концепция.

В едно интервю по случай отпечатването на драмата през 1913 г. и предстоящото й представяне на сцената на Народния театър Вазов говори: „Ивайло отдавна ме блазнеше. Виждах в тая фигура сюжет за един исторически роман. Обстоятелствата ми попречиха да осъществя тая идея. Преди три години Ивайло пак ми се изпречи пред ума и желанието да го възпроизведа в художествен образ пак се появи у мен. Тоя път обаче аз помислих, че драматическата форма е най-подходящата за тоя извънредно драматичен сюжет. Но животът и дейността на Ивайло, колкото и късо време да се развиват на историческата сцена, са така съдържателни, щото намерих за нужно да напиша драматическа трилогия: *Ивайло овчар, Ивайло цар* и *Ивайло изгнаник*. Предстоеше ми огромен труд и той ме уплаши. Реших да напиша само една драма, в която рисувах Ивайла като вожд на народните тълпи, до завладяването от него Търново и провъзгласяването му за цар. Това поне засега" (Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. 19. 1957, с. 190).

В бележките, дадени като „исторически поглед", предшествуващи текста на драмата, Вазов споделя своите схващания за тая оригинална, „невероятна личност", каквато европейските народи не познавали. Като се опира на данните, оставени от византийски летописци както за самия Ивайло, така и за събитията в България по негово време, пред Вазов се очертава един ясновидец, вярващ, че е избран от провидението да спаси Търновското царство и заеме престола на Асеневци. Зад презрителните бележки, с които византийските летописци се отнасят към респектиралия ги селски овчар, Вазов съглежда необикновената му надареност да води народните маси, да разгаря ненавистта им към потисници и чужди нашественици. И вече очарован от Ивайловите способности и подвизи, той ще иска да ги изобрази чрез драматургична трактовка, „Целта ми беше да осветля в художествена форма моралната личност на тоя странен човек. У тоя на вид щастлив политически авантюрист има душа на един илюминиран фанатик, смело вървящ към целта, поставена нему от бога. И такъв е навсякъде в драмата ми" — пише Вазов. Макар да съзнава, че може да има несъгласия с тая негова трактовка, той се ласкае от мисълта, че тя най-добре би могла да обясни Ивайловите успехи, обаянието му сред народните маси, съдбата му.

Тръгнал от фрагментарните исторически сведения, творческата инвенция на писателя-патриот стига много далеч. Постепенно образът израства като „един мъничък Наполеон на селска почва или по-добре едно съчетание на Пугачева с Жана д'Арк". Тази именно представа за героя, когото авторът иска да надари с толкова разнородни черти, ще се окаже и пречка да бъде изведен един цялостен образ, по-хомогенен по вътрешен строй и външно поведение.

Още в началните страници е показана вярата на изтерзания народ в Ивайло, както и решимостта на доскорошния овчар да избави своите сънародници от нищета и робство. „Няма да пусна меча от ръката си, додето не изтребя враговете. Много тегли народът, много сълзи проляха сиромасите, аз ще пресуша тия сълзи. Вървете подир мене, защото аз ще ви водя към победи. . ." — заявява Ивайло пред насъбралите се селяни в отговор на спонтанните им приветствия. Нещо повече — той вече искрено вярва, че е пратен от самото провидение да изпълни велика мисия, да избави народа „и от татари, и от боляри, и от цар, и от царица".

Такива са изходните позиции на Вазов, когато започва да разгръща драматургическото действие — да бъде изобразен Ивайло не само като спасител на Търновското царство от нашествието на татарите, но и като избавител на народа от свои потисници — боляри и феодали. А и да се покаже неудържимата му стихийна сила — и когато носи овчарската гега, и когато държи царския жезъл. Бунтовно-метежният му дух обайва народните маси. Те го следват по бойните полета, където той печели победа след победа над татарските пълчища, за да разклати и трона на самия цар Константин, а по-късно да се ожени за царската вдовица.

Но почувствувал се веднъж владетел на много области от Търновското царство, възмечтал и за царски престол, героят взема друга насока на развитие. Отсега нататък усилията на писателя ще бъдат насочени да рисува и тълкува образа на Ивайло като борец главно срещу чуждите нашественици да разнищва психологията му, превръщенията на цялата му душевност. Социалните му пориви остават напълно приглушени. Зрителите не узнават как и доколко е изпълнил Ивайло обещанията си относно болярските земи. Обра,

зът на провъзгласения народен вожд и бъдещ цар все повече се усложнява. Славолюбието му расте, амбициите му се умножават. Той дори велегласно възвестява, че е изпълнител на божията воля — света да води, големи работи да върши. И ще бъде готов на всякакви компромиси. Ще измени коренно отношението си и към боляри, и към царица Мария, която е ненавиждал, но ще се съгласи да я направи своя жена, неподозирайки пред каква опасност се изправя с този съдбовен акт. Доверчивият Ивайло постепенно се оплита в мрежата на коварните боляри. Те раздухват страстта му към власт и слава, за да заяви с някакво върховно опиянение: „Аз пих вече от чашата на славата, аз жадувам още за слава, искам слава, слава! Да се опия до зашеметяване от слава! Изгубих щастието, искам славата. И светът дорде трае, нека помни, че един овчар се е качил на престола на Асеневци, нека се приказва донякога как от една колиба е излязъл човек да завладее царство! Цяло царство, Тертере! Цял народ под мене!“ И Вазов ще тласка своя герой все по-стремително към царския престол, макар да съзнава, че почти нищо не е останало от предварително замисления образ на Ивайло. Очевидно Вазовата концепция еволюира може би защото в такава насока са били и оскъдните исторически данни, а вероятно и поради стремежа да изгради сложен и противоречив образ, домогващ се до полюсни ръководни начала.

За да поддържа драматизма на фабулното развитие, тия диаметрално противоположни превъплъщения у Ивайло са дадени като мъчителен процес на вътрешни терзания, на съпротива срещу онова, което ще трябва фатално да приеме и извърши. Да си спомним например момента, когато той ще трябва да приеме предлаганата му женитба с царицата Мария! Колебания и тревога разкъсват съзнанието му. Но поласканото честолюбие скоро отстъпва при блясъка на царската корона. И тогава обаче Ивайло запазва своята гордост и заявява на Мария, че влиза в царските палати, където не е имало „*нито правда, нито обич към народа, нито български сърца*“, не като гост, а като господар. И когато патриархът му съобщава, че по волята божия вече е провъзгласен за цар на България, комуто поверяват съдбините ѝ, в отговор Ивайло отново подчертава: „Бог ми помогна на мене, овчаря, да стигна до тука, *бог и народът*. Дано те подкрепят сабята ми и занапред, за да отбраням царството от враговете му. Да работим задружно, славни боляри, за да види по-добри дни тази измъчена земя.“ Така, дори и в този момент, когато е на върха на славата, Ивайло не забравя своя произход, нито народа, за когото и чрез когото той е стигнал до царския трон, за да извоюва по-щастливи дни за измъчената българска земя.

Не може да не се подчертае, че от всички исторически пиеси на Вазов в „Ивайло“ намираме най-пълно и силно изявена социалната атмосфера на времето. Тук тежкото положение на ограбвания от свои и чужди народ, както и волята му да се бори срещу царе и боляри се откроява по-релефно, с по-голяма идейна устременост.

От другите лица в драмата само Мария-царицата и в известен смисъл боляринът Тертер са дадени с по-ярки черти, по-единни в домогванията си. Жестока, коварна и честолюбива, типична византийка, Мария не се спира пред нищо, за да запази властта си на царица, за да обезпечи престола за доведения си син. „Една Боржия на търновския престол“ — така си я представя Вазов. Очевидни са намеренията му да даде този образ в по-друга светлина, различен от познатия ни от българската история. Гордата и префинена аристократка не се поколебава сама да преложи да стане жена на омразния ѝ ня-

когашен овчар само и само да го спечели за съюзник в борбата срещу новия претендент за търновския престол Иван Асен III. И тя наистина ще преодолее всички пречки по начертания път, ще бъде готова на всякакви престъпления, ще премахне и жената на Ивайло Кремена, но ще постигне целта си.

И в тази драма Вазов е останал верен на похватите, характерни за предишните му исторически драми, за които вече стана дума. Но тук сюжетът се е оказал още по-сложен за драматургическа трактовка и неизбежно се е налагал реквизитът на историко-романтичната драма. „Целта ми беше да осветля личността на тоя странен човек през възвишаването му, от началото на неговата патриотическо революционна деятелност до стигането му до престола на Асеневци. А заедно с това да предам приблизително атмосферата на оная епоха, както и народната психика през XIII в., при която само е било възможно такова събитие, немислимо за наше време" — признава Вазов (Събрани съчинения. Т. 19. 1957, с. 192).

Успял ли е Вазов да осъществи напълно тая цел? Само в определена степен. При несъмнените успехи, които е имала драмата на сцената, при безспорните й драматургически качества сам Вазов има съзнание за редица нейни несъвършенства. И години наред продължава да работи над нея, да отстранява всичко онова, което не е отговаряло на разбиранията му, като неведнъж прибавя и нови моменти. През 1920 г. дори пише в бележника си, че твърде прибързано тя е била обнародвана и играна. Признание, което, разбира се, не е било без внушение и на обективни критици и компетентни ценители. „Грапавини, несъгледани може би тогава от публиката, но съгледани сега от мене. И ето защо като всеки писател, който се уважава и който не си позволява Пилатовите думи „яже писах-писах!", аз се залових храбро с преработката на „Ивайло". Ще ли някога да види сцената преработеният „Ивайло" — не зная. За моето успокоение е по-важно да знам, че драмата е такава, каквато мисля, че трябва да бъде." И по свидетелства на Шишманов Вазов продължавал упорито да преработва драмата с намерение да бъде представена за юбилея му през 1920 г. „Четохме я наедно. Измени някои работи. Едно цяло действие преобърна в сцена. Езикът ще направи по-подходен за селяни. Взех драмата да я прочета в къщи." Като подчертава и признанието на поета, че и нощно време ставал да „човърка" драмата. Шишманов продължава: „Дълго спорим има ли право поетът да дава на средновековни личности модерни чувства и понятия за нещата. Имало ли е например в XII, XIII или XIV век „отечество, патриотизъм, любов" в наша смисъл. Вазов горещо защищава своята теза именно че поетът има такова право и съжалява, че не излезе някои публично да твърди като мене обратното, та да му даде възможност да се изкаже публично. Готов е да напише цяла книга в опровержение" — отбелязва Шишманов на 2. IV. 1920 г.

Макар през същия месец април Вазов да признава, че „привършил" „Ивайло", дори бил дал един препис от нея на режисьора Ив. Попов, за да я постави на сцената, по-късно се отказва от това си намерение. И до края на живота си непрестанно работи над нея, без да успее да я види на сцената в преработения й вид.

Подобна съдба има и втората част на замислената трилогия „Престолът". И над нея авторът продължава да работи дълги години. Претърпяла също няколко редакции, в тази драма Вазов се стреми да проследи по-нататъшната съдба на Ивайло, след възшествието му на престола. На 21. VI. 1921 г. Вазов споделя с неизменния си довереник и обективен критик Шишманов, че въз-

намерява с драмата „Престолът“ (в една от първите редакции тя е имала заглавието „Краят на Ивайло“) да бъде открит новият сезон на Народния театър. И продължава: „Престолът“ е продължение на Ивайловия живот до смъртта му при татарския хан Ногай. Историята не ни казва защо е убит от Ногая. Това ми дава възможност да обясня събитието по начин, щото Ивайловата фигура да излезе окръжена с ореола на герой и мъченик за отечеството си.“ Все по същото време, по друг повод, писателят заявява, че Ивайло е интересен и през този период на бурния си живот. „Мене ме силно занимава съдбата му. . . Има нещо силно и стихийно в тоя човек. И в щастието, и в нещастието той остава верен на себе си: прямолинеен, необуздан и веруващ в звездата си. Но въпреки всичко патриот, макар и своеобразен патриот“ (Ив. Вазов. Събр. съч. Под ред. на М. Арнаудов. Т. XXII. 1950, с. 282).

За съжаление Вазов не успява да даде съответна жизнена и исторически правдива идейно-художествена трактовка на Ивайловата личност, на трагичната й съдба. Макар да се отнася със съчувствие и любов към този легендарен герой, неубедителен е изграденият образ. Станал жертва на дворцови заговори и интриги, Ивайло иска отново да си възвърне короната; влиза в съюз с татарите — най-непримиримите врагове на българския народ, разчитайки наивно на признателността на господаря им Ногай, загдето е помилвал порано сина му Чоки. Необуздан и стихиен характер, Ивайло не може да се примири, че престолът му е отнет от недостойни хора. Блясъкът на царската корона сякаш е замъглил съзнанието му, изважда го от душевно равновесие, за да забрави всичко, което му е било така скъпо и в името на което е преминал през толкова изпитания. Разочарован и от народа, който така лесно го е забравил, Ивайло е готов да поведе войските си срещу Търновското царство, на чийто престол се е възцарил довчерашният му болярин Тертер. Колкото и думите на Годеслав, който иска да го спре от тая братоубийствена война, да внасят смут в душата му, Ивайло не може да надделее яростта си да отмъсти. „Годеславе, тури се в моята кожа и кажи ми би ли последвал този съвет? Да, преди воювах за България, тласкан от бога, сега ще воювам за правото си, за престола си, тласкан, ако щеш, от дявола. По-рано Ивайло виждаше народа, после себе си, сега виждам само Ивайла, изгонения, онеправдания, оскърбения, принуден да дири подслон за главата си, след което бе стигнал до върха на величието и силата. . . Аз съм жив човек със сърце наранено, с отровена кръв в жилите и с ярост в душата.“

Но очевидно Вазов не е искал така печално да завърши героят му — изневерил на най-съкровеното, което дотогава го е ръководило и вдъхновявало. Узнавайки за пъклените планове на Ногай, у когото искрено е вярвал, че ще му помогне да влезе отново в Търново, Ивайло ще намери сили да надмогне неизмеримата си болка, накърненото си честолюбие, стихийната ярост. И за да спаси България, подава ръка на Тертер, отказал се от претенциите си за престола. „Няма сега престол, има България. . . Ивайло не може да бъде предател“ — ще заяви Ивайло направо в очите на разгневения Ногай с пълно съзнание, че съдбата му е вече решена, че татарският меч вече е надвиснал над главата му.

Такава е развръзката на пиесата „Престолът“, останала в ръкопис, недовършена. Макар да е изградена в руслото на онова, което вече познаваме от другите му исторически драми, тук несъобразностите са много повече. Авторът не е успял да се преборн с трудностите на сюжета, да намери пътя, извеждащ към по-убедителна трактовка за съдбата на Ивайло-царя. Много-

то изкуствено създадени ситуации, психологически немотивирани действия и постъпки, честите подслушвания и други жизнени и исторически несъобразности правят още по-неубедителна драмата. Изпратил ръкописа на Шишманов, който по това време, през юли 1921 г., е в Швейцария, с молба да го върне по-скоро с „ценните си бележки", ученият-литератор не закъснява да отговори с дълго писмо, което по същество представлява най-аргументирана рецензия за драмата. Шишманов нашироко обосновава, че опитът на Вазов да обясни края на Ивайло, е измъчен, неубедителен: образът на легендарния овчар като цялостен тип не задоволява; характеризиран с най-противоречиви черти, той е лишен от обединяваща идея, от психологическа правдивост. Тепърва ще трябва да се работи над него, за да добие по-хомогенен облик и исторически вярна трактовка. Не по-сполучливо по думите на Шишманов били характеризирани и другите действуващи лица. Пък и в езика им били допуснати твърде много грапавини, тривиални изрази, несвойствени думи и т. н.

Вазов наистина рисува своя герой и като мистик, ясновидец, съзнаващ, че е призван да води народа и да извърши велики дела, и като пълководец, извикан от събитията, честолюбив и вихрен, неудържим до безумство в стремежа си да види царска корона на главата си. И това именно тщеславие го довежда при татарския хан Ногай. „Той остана верен на себе си, той е син на епохата си, на тия груби и железни средни векове, в които грубият егоизъм, достигащ по големината си до шекспировска красота, няма още ясно съзнание за отечество и туря всички днешни високи понятия за него под краката си само да достигне личната си цел. И едва ли се е считало това тъй грозно и позорно. Такива примери виждаме в ония времена и в междуособните борби на византийските императори, зовещи турците на помощ против съперниците си. По-после, в 1366 г., сам Иван Шишман, за да изпъди маджарите из Видин, повика също турска войска на помощ. . ." — пише Вазов през 1920 г., искайки сякаш да оправдае парадоксалните превратности в Ивайловото поведение и съдба, дадени в драмата (Ив. Вазов. Събр. съч. Т. 19. 1957, с. 197).

Макар да съзнава, че Ивайло, загинал геройски в бой с византийците, би бил много по-симпатичен, странните му постъпки той смята като по-естествени за неуктротимата му натура. И отиването му при Ногай, за да дири военна подкрепа, Вазов намира съзвучно със стихийната жажда за власт и величие, останала неутолима в душата му. Така Ивайло оставал по-верен на себе си, по-драматичен и трагичен. Не намерил никакви исторически сведения относно причините, накарали Ногай да убие Ивайло, Вазов е сметнал за необходимо да даде политическо обяснение на това коварно убийство. Татарският хан се е плашил от силата на Ивайло, искал е да се избави от опасния противник в бъдещите си завоевателни планове към България. „И Ивайло става жертва на своята любов към България. Той умира като добър българин, окръжен с ореола на герой, какъвто го е окръжавал и през цялата му политическа дейност. Той не може да е умрял мърцина, той не може да е приличал на нищожния Иван Асен III, също опитал при Ногая да търси военна помощ" — говори Вазов в едно интервю по повод предстоящото представяне на „Престолът" в Народния театър. Очевидно особена вътрешна борба е ставала у Вазов, когато е работил над драмата. От една страна, той е искал да намери оправдание на избрания път на интерпретация, от друга, постигнатото все още не го е задоволявало.

Но изглежда, че критическите бележки на Шишманов натежават на везните, решават окончателно съдбата на „Престолът". Колкото и да му е било

тежко, Вазов не е могъл да не признае основателността на Шишмановите съждения и преценки. „Макар и да си много строг, както и бях просил, към драмата, аз ти благодаря за положения труд. Повечето от твоите бележки намирам справедливи, но и някои — не. Причината за това е в нашите различни схващания за драмата. Аз обаче и преди твоето писмо бях осъдил „Престолът", както си видял от моята откритка. Самата идея за написването ѝ беше погрешна. Да, не трябва сега ла излизам пред света с работа рискована" — отговаря Вазов на приятеля си само няколко дена, преди да изпусне завинаги вдъхновеното си перо, след като бе изпитал радостта от всенародното признание.

Но и след тая декларация редица свидетелства сочат, че Вазов е продължил да работи над пиесата до последните си часове с надежда да се получи нещо по-задоволително. Без да изневерява на чувството си за самокритичност, той е вярвал и в силите си да доведе драмата до по-добър край. На 21. IX. 1921 г., един ден преди да го сполети внезапно смъртта, той я дава на машинописец, за да я препише в три екземпляра. В последователно излизащите по-късно събрани съчинения драмата е печатана именно по този последен, оригинален ръкопис, оставен от самия поет. Когато обаче през 1934 г. бива поставена за първи път на сцената на Народния театър, тя е играна по преработен вариант от брата на писателя Борис Вазов с изричната забележка, че Ив. Вазов също не харесвал пиесата и „щял да пристъпи към едно сериозно преработване на драмата", ако смъртта не бе прекъснала така неочаквано творческите му планове.

* * *

Както сам признава, и чрез историческите си драми Вазов е искал да служи на своята съвременност. Сред оная атмосфера на политическа и нравствена корупция, на национален нихилизъм писателят съзнателно е дирил примери на висок патриотизъм, на народностна всеотдайност. Очевидно той се е блазнил и от мисълта, че като разкрие отрицателните страни на царската институция по време на Втората българска държава, ще напомни и на съвременните властници докъде може да доведе несъобразяването с народни въжделения и държавни интереси. Този вътрешен народностно-политически смисъл на Вазовите исторически драми не е останал скрит още при първото им представяне на сцената. Неколцина и конкретно посочват тая аналогия, макар и водени от различни съображения. С изострения си усет П. К. Яворов пръв долавя това идейно звучене на драмата „Към пропаст". При представянето ѝ през 1907 г. той пише: „Г-н Вазов, винаги проникнат от искрен, но повишен до сантименталност патриотизъм, в ужас от настоящето, търси аналогии сред миналото. Чрез подобна историческа картина, каквато е в същност „Към пропаст", той иска да изправи предупредително огледало срещу текущата действителност" (Мисъл, 1907, кн. 9—10). В подобен смисъл се изказва и Г. Бакалов. „Към пропаст" бе Вазовата критика на държавното управление. Иван Александър бе лошият монарх, какъвто не трябва да бъде. Всеки се огледа на Фердинанд" (Съвременник, 1910, кн. 5).

Че наистина Вазов е искал чрез драмите си да насочи вниманието на зрителите към актуални политически и социално-нравствени проблеми, свидетелствуват и неговите лични признания. Когато литературният критик Минко Генов, едва завърнал се от Търново, където посетил и развалините на Ца-

ревец, споделя с поета, че съглежда известно несъответствие между виденото и онова, което намирал в историческите му драми и повести, Вазов с горчива усмивка отговаря: „Ние сме били едно селско царство, но аз исках да проникна в миналото с ясновидството на една българска душа и да го възсъздам с мои схващания в примамливата форма на една романтична повест. Нали поезията има и възпитателни задачи? Ние трябва да дадем на поколенията да видят нещо по-светло в историческото ни минало" (Ив. Вазов в спомените на съвременниците си, с. 508).

Несъмнено Вазов е разбирал, че изобразяването на исторически събития сами за себе си, без да бъдат осмислени и подчинени на определена концепция, съобразена с потребностите и духа на новата епоха, е неоправдано. За разлика от историка писателят не може да се задоволи само с описание на събитията, на фактите. Неговата дейност изпълнява и естетическа функция. Затова той може да претворява явленията с оглед на определени цели, да ги осмисля в една или друга насока, за да станат те съзвучни със световъзприемането, с душевността на новите поколения. Оттук и неотклонният стремеж у Вазов да осъвременява някогашното, да приписва на историческите личности мисли и чувства от по-сетнешни епохи. Така според поета драмата би могла да възпитава по-непосредно. И понеже тези му схващания повдигат оживени спорове, Вазов споделя намерението да напише специален предговор към една от драмите си, в който да изложи нашироко своите възгледи върху ролята на драматургическото изкуство. Като реакция на не един път отправяните му критики, че не е в крак със съвременните търсения, подхвърля, че и той би могъл да напише някоя модерна драма à la Петко Тодоров или Страшимиров, но не искал. „Нашата публика е за романтична драма — говори Вазов пред Шишманов. — Но аз ти обещавам, че ако съм жив, след еднадве години ще ви дам една *социална* драма. Да видят, че и аз не съм тесен националист" (Ив. Шишманов. Иван Вазов, спомени и документи, с. 343). За съжаление Вазов не успява да изпълни обещанието си — нито да напише проектирания увод, нито да създаде социална драма. Но споделените искрено мисли са извънредно характерни относно разбиранията му за същност и задачи на драмата. Някои от исконните му възгледи по този въпрос намираме в бележития му предговор към „Легенди при Царевец". Показателно е също така обстоятелството, че по онова време и Яворов излиза с подобна декларация — да напише социална драма. Очевидно и Вазов, и Яворов са чувствували назрелите нужди от по-ярка социална интерпретация на жизнените проблеми и конфликти от миналото или от непосредното настояще. Трябва да се предполага, че настъпилите военни събития отклоняват и двамата видни представители на българската драма в друга насока.

Близо две десетилетия сюжетите от Втората българска държава занимават Вазов в усилията му да претвори определени исторически личности и събития във вълнуващо народностно-възпитателно драматургично повествование. И през цялото време се стреми да си изясни какво трябва да представлява историческата драма, от какви позиции следва да се третират събития и лица от далечното минало с оглед на тяхното по-дълбоко въздействие върху новите поколения. От една страна, той иска да остане верен на документалните свидетелства, на историческите извори, от друга — да осъвремени нещата, за да могат да изпълняват и по-непосредна възпитателна функция. „При писането на моите исторически драми аз съм владян от една слабост: да бъда по възможност верен на историята, на епохата, на мирогледа

на действуващите лица. Такъв съм бил даже и в дребните факти. Признавам, това е една слабост. Не съм вървял по пътя на други европейски драматурзи, които на историческа почва са създавали свои образи, туряли са в игра чувства, идеи, страсти, много или малко чужди на епохата им. Такива драми може да са бляскави произведения на духа, но не са исторически драми, защото пренебрегват историческата правда. Вярно е, че и моите герои не говорят на тогавашния език, ние не можем да го знаем, но чувствуват и действуват като синове на времето си, тяхната психология е и психология на хората от него време, поне тъй ми се иска да предполагам. . . Тоя мой възглед е преобладавал и в „Борислав", и в „Към пропаст", и в „Ивайло" — четем в едни ръкописни бележки на Вазов под формата на интервю, предназначени очевидно да обосноват и оправдаят схващанията му за историческата драма. А в края на тези бележки се казва: „После, аз имам и друго съображение, което може би не отговаря на изискванията на художественото творчество, но е важно за у нас: да се даде картина, вярна на епохата. Ние малко знаем миналото си и е нужно да го познаем и да го обичаме за всичко онова добро и светло, което проблясва в историческия ни живот. А добро и светло има в него" (Ив. Вазов. Събр. съч. Т. 19, с. 199).

Както се вижда, Вазов не е напълно последователен в съжденията си относно задълженията и правото на писателя, когато борави със сюжети от по-близкото или по-далечното минало. Дори в едно и също време защищава противни тези. При работата си например над „Ивайло" заявява, че писателят има „право да дава на средновековни личности модерни чувства и понятия за нещата" с оглед да се увеличи възпитателно-демократичният заряд на творбата. И несъмнено това люшкане между противоречиви концепции, тази неувереност в идейно-психологическото осмисляне на исторически личности обуславят и много от недостатъците на Вазовите драми, посветени на далечното средновековие.

Обаче в едно при тях той е неизменно последователен. Всички те са просмукани от непритворен патриотичен патос, едно неотменно героическо начало лежи в основата, в идейния им замисъл и структура. Историческото битие на народа, усилията да опази самостоятелността си, да отблъсне чужди нашественици, да пресече користни домогвания и политически авантюри на царе и боляри — ето кое подхранва и насочва перото на Вазов. Изградени върху остри обществени и лични сблъсъци, нравствени и психологически колизии, драмите ни правят съпричастни на народната съдбовност. В сблъсъка между народностни интереси и лични сметки, между стихийни страсти и трезвия разум се ражда конфликтът. Оттук и двете линии, които обикновено наблюдаваме да се повтарят във всичките му драми. Писателят е все така верен и на друго — винаги в драматургическото повествование вплита и интимна страна, любовна интрига, непредолими любовно-сантиментални увлечения, които често стават двигател на действието. А това още повече подсилва романтичната обагреност на конфликтите. И когато се решават народностни и етични проблеми, свидетели сме на неизменни усилия да се вплете в тях и борба за удовлетворяване или преодоляване на необуздани страсти, на стихийни чувства, на титаничен стремеж за власт и слава. Върху тая основа именно се изгражда и структурата на творбата. Затова и Вазовите исторически драми не се отличават с някакво разнообразие в композиционни и стилови похвати. Налице е твърде очебийна еднолинейност в изграждане на характерите. Често се сблъскваме и с неоправдана повествователност, с повта-

рящи се наивно романтични сцени, с нарушение на историзма в постъпки и съждения. Така невинаги благородният обществено-идеен замисъл на писателя получава съответно драматургическо осъществяване.

Разбира се, Вазовите исторически драми не могат да бъдат почувствувани и разбрани в тяхната същност и оценени по достойнство, откъснати от целокупното му творчество, от основните му схващания относно художествената трактовка на исторически сюжети, за които схващания вече стана дума. Тези драми, както и белетристичните му творби с подобна тематика въздействуват повече с народностно-героическия патос, с високата етичност и самопожертвователност на героите, с историко-романтичното звучене на разказа, отколкото с философско-психологическото осмисляне на конфликтите и образите. На зрителите особено е допадал патриотизмът на героите, нравствената им извисеност, романтичната обагреност на действията им.

Оттук и възторгът, аплодисментите, опиянението, с които са били посрещнати Вазовите драми, въпреки острите критики на времето, идващи от различни среди, обусловени от различни съображения. Очевидно драми с подобен патос са допадали на хората, жадни да видят на сцената герои и дела, ръководени от по-високи родолюбиви, хуманитарни и нравствени идеали. Тук е и Вазовата сила, непреходната му значимост като драматург.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ

СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ — БЕЗПОЩАДЕН ИЗОБЛИЧИТЕЛ И ПРОРИЦАТЕЛ

В българската литература сатирата винаги е заемала голямо място, а през определени периоди е представлявала изцяло литературата. Такива са били историческите съдбини на нашия народ, че искрените и честни писатели е трябвало непременно да владеят разнообразните оръжия на смеха и сарказма, за да дадат своя дял в борбата против притеснителите и разпространителите на всевъзможни пороци. Тази традиция води началото си още от Презвитер Козма. Живо е критическото начало в цялата ни следосвобожденска литература, няма значителен български писател, който да не е изобличавал тогавашната действителност. Една действителност на социално потисничество и паразитизъм, на гешефтарство в обществения живот и аморалност, на безпринципни политически боричкания и хамелеонство не може да не роди своите велики сатирици. Ив. Вазов с „Елате ни вижте!“, „Преклонена главичка“ и няколко тома разкази и стихове, А. Константинов с ненадминатите си фейлетони и с „Бай Ганю“, Михалаки Георгиев с очерците и разказите си, П. П. Славейков с „Шарки“, Г. П. Стаматов с цялото си творчество, Елин Пелин с разказите за селската несрета, П. К. Яворов с драматургията и публицистиката си и др. създават традиция, която увлича понякога дори такива лирично-идилично настроени творци като Т. Г. Влайков (повестта „Кметове“), П. Ю. Тодоров (ранните му „очерки и картинки“), Ц. Церковски, Д. Бояджиев. Към нея присъединяват усилията си и темпераментни публицисти като З. Стоянов, А. Страшимиров, д-р К. Кръстев (памфлетите му срещу Фердинанд), не остава назад и К. Христов. . .

Видно място в българската сатира от 80-те и 90-те години на миналия век заема Стоян Михайловски. Сатирата е стихията на неговия поетичен талант. Стотици епиграми, басни, памфлети, стихотворения и поеми, повечето от които са слабо известни на съвременния читател, изпълват страниците на тогавашния печат и чертаят пред нас образа на един активен писател-гражданин, борец и мислител, крупна фигура в целия ни културен и обществен живот.

Любопитно е, че макар да е участвувал в обществените борби, да е съден, уволняван, преследван, макар да е избиран за депутат и да е оглавявал вътрешния македоно-одрински комитет, Михайловски си остава човек на книгата и словото. Фактите от гражданската му биография не са богати, а от 1905 г. той изобщо се отдръпва от обществена активност, осамотява се и става саможиви отшелник в някаква вътрешна емиграция. Натрупва огромно творчество на български и френски език, в което е изявен целият му характер.

Роден в Елена на 19. I. 1856 г. в културно и заможно семейство (баща му Никола Михайловски е виден книжовник, а вуйчо му Иларион Макариополски — известен възрожденец и поборник за самостойна църква), той получава солидно за времето си образование. След като се учи отначало в родния си град и в Търново, е изпратен в Цариградския френски лицей Галата сарай (1868—1872), а после две години учителствува в Дойран. Завръща се в Цариград през 1874—1875 г. и публикува в тамошните български издания „Читалище" и „Ден" първите си творби. На другата година заминава за Франция да следва право в Екс ан Прованс, но когато избухва Руско-турската освободителна война, той се завръща в родината си и открива адвокатска кантора в Търново. Бил е за кратко време съдия в Свищов и София, но заради неподкупността и смелостта си е уволнен и се принуждава да се залови с журналистика. 23-годишен, издава в. „Софиянец", а през 1880 г. се прехвърля в Пловдив, където редактира в. „Народний глас" (с русофилска ориентация) и заема прокурорска длъжност.

През август 1880 г. го назначават началник на управление в Министерството на външните работи в София, но кариерата не го блазни, той чувствува празнини в образованието си и само след няколко месеца заминава отново за Екс ан Прованс, за да продължи науките си. Завършил като правоспособен юрист през 1883 г., той постъпва съдия във Варна и не след дълго го изтеглят на отговорната длъжност секретар на Министерството на правосъдието. Но и тук не се задържа за по-дълго време — уволняват го като сътрудник на опозиционния печат.

Като кандидат на опозицията през 1886 г. Михайловски е избран във Великото народно събрание, но още с идването на Ст. Стамболов на власт през 1887 г. е преследван заради русофилските си убеждения. Бил е за кратко време член на апелативния съд, а от есента на 1889 г. постъпва учител по френски език в Русенската мъжка гимназия. През 1892 г. е преместен за преподавател по същия предмет в Софийската мъжка гимназия. След падането на Стамболовия режим през 1894 г. той отново е избран за депутат, този път от листата на дошлата на власт народняшка партия. Разочарован от политиката на народняците, Михайловски си подава оставката и се връща към учителската професия. Бил е хоноруван лектор и във Висшето училище, четял лекции и по литература (през 1895—1899 г.). Издава книги, редактира сп. „Наш живот", а от 1902 г. става ръководен деец на Върховния македоно-одрински комитет и осъществява експанзионистичната политика на двореца. Избран отново за народен представител (1903), той скоро се отвращава от политическите нрави в буржоазна България до такава степен, че се отказва изобщо от участие в обществения живот, отдръпва се и се отдава на творчество. Изпада в мистицизъм, сътрудничи в литературното приложение на „Църковен вестник" с творби, пронизани от религиозен унес и антиатеистичен патос. Умира в забвение на 3. VIII. 1927 г. в София.

С. Михайловски преживя Първата световна война, Септемврийското въстание и Априлските събития, но той не им откликна с художествени творби (само във философските си разсъждения на религиозни теми бе впечатлен от факта, че в божия храм „Св. Неделя“ на 16. IV. 1925 г. се извършва атентат — последвалото изтребване на хора, непричастни към тероризма, не занимава писателя).

С. Михайловски си остава свързан с последните две десетилетия на миналия век — противоречивото му по характер и неравно в художествено отношение творчество е пряко свързано с времето на първоначалното натрупване и развитие на капитализма у нас. То е документ за една епоха, изпълнена с борби, с дирения и крушения на идеали. След Иван Вазов, Захари Стоянов и Константин Величков той е най-ярката фигура в българската литература от Освобождението до началото на нашето столетие. Не тематична, а хронологическа и методологическа е тази връзка на четиримата: С. Михайловски остави възрожденската тематика на другите си събратя по перо, а сам се насочи предимно и изключително към живота и просперитета на новите парвенюта в освободеното отечество. Тук делото му по най-обща насока е родствено с художествената проза и публицистиката на Алеко Константинов, който черпеше материал от същата „епоха-кърмачка на велики люде“ (по определението на Вазов).

Големият му стихотворен сборник „Novissima verba — вопли и пропеви“ („Нова дума“), издадена в Русе през 1889 г., се открива с популярната ода „Напред!“. Следват няколко бойки публицистични и лирични творби с назидателно съдържание, в които преобладават повелителните интонации и проповедта. Това са едни от малкото несатирични произведения в цялостното поетическо творчество на С. Михайловски. Те заслужават внимание, защото в тях са изложени в позитивен вид неговите идеали.

„Справедливост, истина, човечност“ — провъзгласява той в мото (на френски език) към стихотворението си послание „Моето завещание“. В него поетът се обръща със следните думи към наследниците си:

Недейте татка си осъжда
пари защо не е събрал:
Прав ум, сърце и чиста съвест —
чловеколюбие и честност —
бог туй богатство ми е дал!

Обичайте се един другий
и си помагайте всегда,
добри бъдете и към злите
и не очаквайте награда
за праведните си дела.

Бихме приели подобни заръки като подражание на парадокси от любими на автора френски мислители, ако не бяха издържани в духа на християнските добродетели—да се чака награда и „вечна благодат“ не на земния свят, а „там горе“, в отвъдното. Преповтарят се и народни или житейски мъдрости: „Всякой поженва щото сее и както си постила спи“ и пр.

Явен е просветителският патос на поета. С. Михайловски е убеден, че „светът отворена е книга“ и вярва в неговата познаваемост („Световната книга“). В баладата си „Боян Магьосникът“ той жлъчно иронизира представите-

лите на реакционните сили, според които „книжата са родили мрак само и злина". Като контрапункт на пространните вещания на злата готвачка баба Яна от отделните фрагменти възкръсва образът на средновековния Маг, чиято сянка продължава да тревожи душителите на прогреса. Триста века човечеството се стреми да разгадае тритайнството „Разум, Истина, Добро", олицетворява ги и ги обожествява, нарича ги Саваот и Зевс, Адонай и Ваал. Алах и Буда („Deo ignoto"). Търсенето на свещената истина, на безкрайната правда е непрекъснат процес и С. Михайловски вижда върховната задача на поезията тъкмо в тази посока — да просветлява човешкия ум, да превъзмогва невежеството („Поет"). „Великосветски напеви" са озаглавени неговите стихотворни трактати, които съвсем нямат отвлечен и абстрактен характер, а са потопени изцяло в съвременната му действителност, в нейните остри и злободневни проблеми.

Заравяйки поглед в ежедневното, поетът е потресен до каква степен то е далечно от възвишеното и мечтаното. В гърдите му се надига гняв и той пише безкомпромисни строфи срещу развихрените пороци. Стихът му — остър, дидактичен, грапав — е направляван винаги от будно обществено съзнание. Със своята необработеност и публицистичен нерв той изобличава, буди, учи, като често пъти звучи грубо тенденциозно, пренебрегват се формата, стилът, образността. Ранните стихове на Михайловски („Все към огнището", „Моето завещание", „В музея", „Към нерожденната ми рожба" и др.) носят белезите на прякото морализиране. Те очертават образа на един бунтуващ се гражданин, който е възмутен от морала на обществото, от извратените нрави, от господството на порока. Усеща се влиянието на френската просветителска и гражданска поезия, но от периода преди появата на Бодлер и Аполинер, преди реформаторския порив на психологическата лирика. Словото се отправя директно към множеството, то е оголено като в древността, латинските образци не само се имат постоянно пред очи, но се и цитират на всяка страница. Сатирите на Михайловски са написани винаги в състояние на афект — с учестен пулс и нервен почерк, затова не познават пъстроцветието на света, а са неизменно графично черно-бели. Понякога авторът съзнава, че хиперболизацията е била прекалена. На 1. V. 1881 г. в Марсилия той написва стихотворението „Какво си бърбореше дядо ми". Когато го включва в книга, в бележка под линия обяснява: „Писано в твърде бурни времена, настоящото стихотворение съдържа няколко прекалености, може би: но. . . castagare ridento mores — както казва Canteuil" (да преведем латинския текст, макар че авторът никъде не обича да прави това, сякаш читателите му са специалисти-полиглоти: „Нравите се изправят чрез смях").

Между най-жлъчните стихотворни трактати на С. Михайловски се срещат схеми, от които е изхвърлена всякаква описателност и обстоятелственост. Останал е голият идеен скелет от преки назовавания. Ето едно такова стихотворение, приведено изцяло (многоточията са на автора):

Народ — две шепи дребен пясък. . .
Напредък — в облаците сянка. . .
Свобода — в улиците крясък. . .
Любов и мир — Иван с Иванка. . .
Възраждане — от вехто ново. . .
Отечество — пипер и спирт. . .
Права — попара в блюдо общо. . .

Закон — по вятъра кибрит. . .
. . . . . .
Кое е чисто, трайно, здраво,
добро, разумно, силно, право
и славно нещо на света?. . .
Дебела сопа по гърба!

Роденият талант на сатирика се проявява и в следната миниатюра, издържана и по отношение на стихотворната графика и форма:

Когато между две
еднакво хубави жени
сърцето ти се двоуми
коя да избере, —

човече младий, зажуми
и дръж, която уловиш. . .
И уверен бъди,
че все еднакво ще сгрешиш
с отворени очи!

(„Съвет")

Сатирата на С. Михайловски е изпълнена с подобни парадоксални съвети и предписания: „Без да е бил никога жив, умря, горкия, снощи" („Кратка биография"); „Приятел имаш ли, варди се" („Кога желаеш. . ."); „Преди да вляза в боя, бях разбит" („Епиграф") и пр. Но когато решава да се разправи тотално със своите врагове и да им изрази презрението си, Михайловски замисля и осъществява една мистификация (подобна на Пенчославейковия „Остров на блажените" или на псевдонима му Ферхад Меддахи от публикациите в сп. „Мисъл" през 1893—1894 г.). Сатирикът поднася уж подражания и преводи на фино-чудския поет Себак Адзи. Разбира се, такъв поет изобщо няма, не е съществувал, но за по-голяма убедителност на мистификацията се прибавят след името му две дати в скоба — годините на раждане и на смъртта. И се започва:

В България ли си роден,
живейш ли в българската тиня,
с две работи бъди снабден —
къс ум и жажда ненаситна!

След първия стих е поставена звездичка, която ни отвежда под линия, дето е пояснено: „Оригиналът гласи: Помежду фино-чуди ли си роден. . ." Да не обръщаме внимание на ритмичната грапавина в уж оригиналния текст, създаваща първото съмнение. Да се взрем в етичната стойност на съветите, които следват:

В борбите, в злостните сплетни,
според времето се владей, —
бъди лисица, вълк бъди,
яж, пий, от хорски пот живей!

В добри съвети скъп бъди
и правото икономисвай,

да те не яздат — ти язди,
отзад нападай, — но надвивай!

И някого ако съзреш
в калта потънал да охти,
вместо ръка да му простреш,
върху главата му стъпи!. . .

Тук изобличението не се отличава от обичайните за автора интонации. Любопитен е финалът на тази сатира. След като се излагат последователно наставленията за живот, се заявява, че ако „този хубав план" не може да бъде осъществен, остава само едно — бягство зад граница, в някой далечен край. И следва заключителният куплет:

Кога напущаш родний ад,
на границата се измий, —
да не би да се зарази
от българщина чуждий свят. . .

И отново сме препратени от самия автор към бележка под линия, в която тези редове са изтълкувани така: „*Люта насмешка* — но не уязвителна; *горчива ирония* — но не ядовита. — Тези стихотворения на знаменития фино-чудски поет са произведение на един *отчаян* идеалист, — а не на един циник." В няклко реда се съдържа цяла концепция за сатирата. Неин подбудител е идеализмът, „отчаяният" идеализъм, не цинизмът. За жалост обаче самият Михайловски се е отклонявал понякога от тази си формула в зигзагообразното си развитие. Пред него тревожно са стоели въпросите на съвремието и той им е търсил отговор — ту в борбата, ту в примирението и песимизма. Вечно противоречив, но и вечно недоволен, той е заставал неведнъж на позиции неправилни („Евтаназия"), реакционни („Поема на злото"), назадничави („На един митинг"), та дори отявлено мракобеснически („Метаполитика"). Този дял от неговото творчество е резултат на противоречивата епоха и идейно-светогледната му нестабилност. Но не той определя мястото и значението на С. Михайловски в българската литература. Още Георги Бакалов в „Прогресивната сатира на Ст. Михайловски" е изтъкнал:

„Като критик и сатирик на следосвободителните обществени порядки и нрави Михайловски — независимо от своите намерения и дори противно тям — служи на делото на прогреса, помага на новопородените обществени елементи в тяхното осъзнаване, в разбирането на спъващите ги отрицателни страни на живота и в тяхната борба за разчистване на гнилото."

С. Михайловски действително има достатъчно произведения — и по брой, и по стойност, — които могат достойно да го представят от другата му страна, съществената и близката до нас: като защитник на страдащите и изобличител на сервилното и ретроградното.

Г. Бакалов е показал с примери, как Михайловски е обхванал всичките превъплъщения на Бай Ганьо, но за разлика от А. Константинов той ги бичува не с мек хумор, „а със скорпионите на жигосващата сатира". Търпеливият моралиатор, словоохотливият дидактик се превръща в темпераментен и безпощаден бунтар, когато се взира все по-нагоре в обществената йерархия. Сатирата му придобива определено социално звучене. Ако „Кадрилът на смъртта" бичува лъжата и поквара в семейството, то „Стражари"

е силно и внушително изобличение на методите и средствата, с които си служат буржоазните управници, за да се доберат до властта. „Нашите писачи и газетари“ (1892) и „От развала към провала“ (1905) имат за основен прицел продажната жълта преса. А „Точиларят“ (1902) е остър протест срещу кървавото потушаване на селските вълнения в Шабла и Дуран Кулак. Светът на богатите с неговите несправедливости и престъпност е показан в „Тип в София“, където направо е заявено: „телецът златен навсякъде царува“, а „свободата и силата са в пълната кесия“. Сатирикът си дава сметка, че плутократите живеят охолно, защото смучат хорската пот („Подражание“, „Един банкерин“). Не са пощадени и върховните представители на имуществените слоеве — депутати, министри, дворцовата камарила.

Републиканец по убеждения, С. Михайловски води мъжествена борба срещу Батенберг и Фердинанд с речи, стихове и статии. Преследванията не го отчайват, а го настървяват още повече. На тази тема е и неговото може би най-значително произведение — поемата „Книга за българския народ“ (1897). Тя е посветена „на всички страдалци, на всички унижени, онеправдани и угнетени“. Поетът показва „какви средства употребяват деспотите, за да увековечават властта си“: разврат, подкупи, безогледен терор, грабеж, предателство, шпиониране, раздухване на национални вражди, блудство, братоубийства, вероломства и пр. Всичко това се разкрива чрез съветите, които дава Абдулрахман паша на своя приемник Галиб ефенди, но алегорията е извънредно прозрачна: поетът визира режима на Стамболов и управлението на Фердинанд. Личи отново непримиримостта на сатирика към носителите на злото, чийто основен принцип е: „За да управляваш — развращавай!“

Срещу кого само не е изпращал той своите остри стрели, напоени със сатирична отрова! Било е време, когато продажни газетари, корумпирани сановници, властолюбиви парвенюта са изтръпвали, когато са прочитали в стих или проза за безчестните си деяния. А статиите му за потайностите на българския дворец са причинили немалко безсънни нощи на „особата“, създали са куп главоболия на първите министри, заети в грижи и мисли, как да се отърват от омразния памфлетист, с какво да неутрализират огненото му слово.

Няма средство обаче срещу правдивата и честна сатира, тя надживява порока, който я е породил, и остава да живее като документ за своето болно време и като образец за бъдещите последователи на Ювенал. Прахът на историята отдавна е покрил невзрачните имена на политици и министри, на депутати и съдии, срещу които е воювал С. Михайловски; забравени са техните жалки деяния. Но в сатиричния албум на поета вечно ще живеят своя нов живот майсторските карикатури на тия сенки от миналото — и „разбойниците на печата“, и политическите развратници, и умствените ленивци, и крепителите на сопаджийската тирания. В стихотворенията, басните и епиграмите на поета се съдържат отломки от една действителност, за която обобщено се казва:

— Ходих, видях! Борили сме се да създадем
втори ад;
вред грабежи, вероломства, насилия, лъст,
произвол!
Неуморно честно който работи,
ходи гол;
паразитът, който дреме сладко и не знай

що е пот,
придобива всичко: сила, чест, влияние, сан,
власт, имот!
Заграбвачи многобройни, пълчища от хищници
а всеки град. . .
Засвояват сиромашки хляб — и се гоят
в общий глад. . .
. . . Волната България се за това
устрои,
във ръцете на няколко кожодери
да стои!
Българинът беше роб; само заробеник е днес!
Гнет проклет,
гнет ислямски провали се. . . Свой гнет замени
чуждий гнет!

След Г. П. Стаматов С. Михайловски е на-безпощадният изобличител в българската литература. Години наред някои изследователи немееха пред чорбаджийския му произход, определяха го като консерватив писател, не разбираха крещящите противоречия в творчеството му, разкъсвано между суровия реализъм и нравствения утопизъм, между критичното отношение към действителността и фанатичната вяра в просвещението и „свестяването", във възкръсването на погребаните християнски добродетели. Буржоазни критици пък обясняваха сатиричните му взривове с изблиците на необуздания му характер и в това психолого-биологично „обяснение" пропадаше социалното бунтарство на поета. Подробното и безпристрастно вникване в целокупното творчество на Михайловски показва, че той е безпощаден изобличител не само поради специфичното устройство на личността и характера си, а по убеждение. Той е поет-мислител, поет-философ, внесъл засиленото интелектуално начало в българската литература още в ранните зори на сатиричната ни поезия. Няма в неговите произведения лирични пейзажи, импресии, увлечения по битовизма и фолклора. . . Лирическият му герой няма свое интимно битие— той живее само и изключително с вълненията на гражданина и борeца. По-право: те съставляват неговата „светая светих", те са интимното му битие и затова звучат малко суховато и разсъдъчно, но и пределно искрено и най-отвлечените му декларации. Трибунните интонации на неговата лирика са защитени от гражданското му поведение, от дейността му на общественик и патриот.

Може понякога той да твърди, че „нашият истински живот е нашият вътрешен живот", може да изпада в религиозен унес, срещат се и още по-крайни отклонения от материализма и демократизма. Но зад сатиричната жлъч на С. Михайловски, зад обобщенията му за ония, които водят отечеството „от развала към провала", стоят неговите обществени и естетически идеали. Понякога в тях откриваме хипертрофия на борческото начало, сред отвращението от всесилната поквара се изгубва вярата в тържеството на здравите сили, светът се представя като царство на лъжата, подлостта, насилието. Друг път се вижда единствен изход в. . . бога. В „Религиозни и философски размишления" в края на живота си С. Михайловски наивно съпоставя целите и задачите на християнството и на социализма, за да направи заключението: „нека човечеството да живее и да се развива лека-полека, докле дойде ден да възлюби

правдата“ („Неиздадени съчинения“. Т. II. 1941, с. 89). Тази теза е опровергана от самия поет в стихотворението „Исусовата бесилка“. Там е показано, че за изминалите две хиляди години светът не е станал по-добър и по-справедлив въпреки учението на спасителя. Разпънатият се моли „обич крепка да наследи на враждите“, но „горката молитва“ не се чува през изминалите столетия, а, напротив:

Неправда вред царува! Вред ярем! Човешко стадо
на пастири-палачи и до днес е жертва клета!

Какъв е отговорът? Колко столетия още ще трябва да минат, за да се дочака обещаният страшен и праведен съд? И щом като не са се сбъднали предвижданията на евангелието, нима може повече да се разчита на тях? Не се ли озаконява злото, като се разчита на някакво самоизцеление? Болестта трябва не само да се диагностицира, но и да се лекува!

В един момент С. Михайловски се доближи твърде много до разбирането на нуждата от организирана борба на унижените и оскърбените. В пролог към ненаписаната „Книга на робите“ (появила се в социалистическото списание „Общо дело“ през 1900 г.) той отправя революционен призив към трудовите хора:

Вземете силом туй, което е било
за вас създадено, за вас предназначено.

Особена сила се излъчва от този призив на Михайловски, думите му са попили гнева на робите — безправните чада на труда, „раята на черната безхлебица“. От съприкосновението на поета със зараждащото се работническо движние в България и социалистическата пропаганда са вдъхновени тези негови строфи на съчувствието и подкрепата. „Тук той не учи хората „с бузи хлътнали и тънък врат“ да презират тоя свят, а само една поука те чуват от него: да вземат от всяка благота частта си — пише Г. Бакалов и продължава: — Затова те трябва да пламнат от благородното чувство на борбата, която ще докара, щото огрев нов да ги съгрее и изгрев нов да заблести над тях.“ Както свидетелствува „Работнически вестник“ от 1897 г., подобни творби са включвани в много работнически сборници, изпълнявани са по събрания и вечеринки, звучали са дори на партийни конгреси. Не е никак случайно следователно, че още на времето марксическата критика дава висока оценка на прогресивната сатира на С. Михайловски.

Многобройните му басни за орела и охлюва, за бухала и светулката, за натовареното магаре, за свинята и лъвицата и пр. също създадоха известност на писателя, а неговите язвителни епиграми го представят като един от добрите майстори на афористичното творчество. Оптимизъм и бодрост вдъхват такива стихотворения като „Напред!“, а за делото на Кирил и Методий в нашата поезия и досега няма по-хубава и по-въздействуваща творба от популярния химн „Върви, народе възродени“ (1892).

Важни страни от демократичните и прогресивни позиции по много обществени и литературни въпроси разкриват и статиите, бележките, афоризмите, непубликуваните дневници, сентенции и пр. на Михайловски. На едно място например той се застъпва за общественото равенство и отбелязва, че „уличният метач и гениалният човек са равни граждани“. Другаде се провиква с искрен патос: „Господи всемогъщи и всеблагий, защо си поставил такава атлантическа грамада от подлост, такава Хималая от коварство в душите на

онези, които предвождат шестте царски партии в България?“ Особено го възмущава моралното разложение по върховете — колкото по-нагоре в служебната стълбица насочва своите удари, толкова по-силна става иронията му. Във висшите слоеве той не вижда нищо светло и чисто — само безчестие и поквара царуват там, където „всеки мисли, че е дошел на бял свят, за да прелъсти ближния си и да го ограби“. Понякога се прокрадва чувство на отчаяние и безсилие в обобщенията на сатирика, погледът му се премрежва и той се мъчи да събере всичките си сили, за да не се поддаде на разяждащото безверие. Тогава се редят силни, огнени редове:

Епоха на разкапалост! Век на душевно тление!
Ни идеал — ни идол! Свяст, блян, всичко е разбито!
В духа пресищане и скръб, а в разума съмнение!
Което беше светло, днес е в тъмнота обвито!

Когато четем сатирите на С. Михайловски, не можем да не забележим, че напористата и волна мисъл просто се измъчва в тромавия и старомоден стих, онаследен от предвъзрожденската поезия и странно закостенял във формата си. Д. Чинтулов, П. Р. Славейков, Ив. Вазов стоят по-високо по стихотворна култура, без да говорим за Хр. Ботев, който е недосегаем. Явно С. Михайловски не е сред първите ваятели на българския стих. Макар една от книгите му да се казва „Currente calamo“ (течащо перо), поезията му съвсем не се лее, а е правена и гласена, умозрителна и риторична. Той не говори на сърцето, не създава настроения, не се губи в недомлъвки, не познава недоизказването, загатването, не разчита на подтекста — навред е точен, изчерпателен, насочен пряко към ума и съвестта на читателя. Често в този си стремеж той жертвува образността, метафоричността, иносказанието. Представяме си каква още по-голяма внушителност би придобила неговата мисъл, ако бе намерила по-изискано изпълнение. И е просто странно как въпреки техническите си и формални несъвършенства стихът на С. Михайловски продължава да бъде действен и да постига предназначението си.

Очевидно към Михайловски не можем да имаме претенциите като към останалите поети. В българската литература той е единствен. Той е не поет, а мислител, философ и прорицател, който използува стихотворните размери, за да придаде по-пригодна изява на възгренията си. В древността поезия и философия са били неразлъчни. С. Михайловски се опитва да възроди тази изоставена традиция, бегло подхваната от ренесансовия класицизъм и френските просветители (Буало, Дидро, Русо, Паскал, Ларошфуко). В този си опит той също остава самотен и неразбран. Но ние сме длъжни да оценим по достойнство ако не резултата, то поне усилията да се съчетаят тия толкова раздалечили се в наши дни области на човешкото самопознание — поезията и философията.

Заслужава да се замислим над един факт. Д-р К. Кръстев — най-взискателният, най-строгият и безпощадният от българските критици, намира патетични слова в речника си, за да възсъздаде портрета на сатирика. Обикновено скъперник на похвали и възторзи, той нарича С. Михайловски „цар на българската литература, писател и политически мъж от първа величина“ и продължава: „Силата на неговата реч няма равна на себе си в нашата литература. Това не са вече думи, това не са вече фрази, а някакви гръмотевични удари, които зашеметяват читателя и го правят да настръхва“ („Литературни и философски студии“, 1898, с. 109—137).

Рядко възпитаниците на френската и немската култура се признават взаимно (С. Радев не можа да приеме д-р К. Кръстев). Очевидно на критика му допада философското проникновение в сатиричното творчество на С. Михайловски, издържано в по-голяма близост до немската традиция, отколкото до френската. И в това се състои един от множеството парадокси в развитието на писателя, обяснен и в стихотворния му трактат „Сърцето и ума". Публицистичният порив у него раздвижва поетическите струни и предизвиква естетическо изживяване. Философските концепции се поднасят от темпераментен поет, който постоянно издига глас на негодувание и възмущение, и тогава стихът му придобива онзи патос на убеждението, който превръща и най-абстрактните доводи в заразителна поезия. В най-хубавите си работи С. Михайровски разтърсва ума, кара го да се напряга, насочва го към размисъл. А възбуждането на мисълта досяга чувството — сърцето не може да остане спокойно, щом умът е разтревожен. Така с най-ценната и значителна част от творчеството си С. Михайловски въздействува върху гражданските чувства и на съвременния читател, разкривайки му с жлъч и без пощада картината на онова време, което е запратено безвъзвратно в миналото, но трябва да се знае и помни от поколенията дори само заради това, че най-светлите умове на България толкова силно са го ненавиждали.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ЛЮБОМИР СТАМАТОВ

ПРЕДИСТОРИЯТА НА СПИСАНИЕ „МИСЪЛ“

Ако се взрем по-внимателно в историята на нашия периодичен печат след Освобождението, ще видим, че в началото на 90-те години в него започват процеси, които дълго време ще оказват влияние върху цялостното развитие на литературата ни. На границата между двете последни десетилетия от XIX в. се забелязва ново, подчертано целенасочено и съзнателно прегрупиране на силите на културния и литературния фронт. Въпреки че и тогава продължават да излизат голям брой списания с по-общ културен характер, налагат се 3—4 издания, които се отличават с по-постоянна естетическа и обществено-политическа платформа. Картината на периодичния печат, каквато я рисува Ив. Д. Шишманов в известната си статия „Нашите периодически списасания“[1], започва да се променя чувствително в положителна насока.

Тази статия има изключително актуално значение за времето, когато излиза, затова в случая заслужава повече внимание.[2] В нея нашият голям учен и културен строител прави подробен критически анализ на състоянието на периодичния печат у нас от втората половина на 80-те години, изследва причините за скорозрейността и бързото умиране на многобройните списания по това време, на отношението на широката читателска публика към тях и т. н. Заедно с това авторът ѝ издига изисквания, които отговарят на нуждите на тогавашния културен и литературен живот в страната, стига до важни изводи. Първият от тях е — ограничаване числото на списанията, „като същевременно, чрез сгрупирването на по-способните списателски сили, се подобри и съдържанието им, според една по-ясно определена програма“[3]. Ив. Д. Шишманов съвсем определено заявява, че „централизацията на литературното поле е въпиюща нужда“. Според него „разпръскването на малкото ни сили, по всичките краища, по всичките литературни области винаги

[1] Денница, I, 1890, кн. 2, с. 81—86.

[2] Тя може да бъде сравнена в това отношение, макар и в друг аспект, със статията на Д. Благоев. Литературното сътрудничество в България (Ново време, I, 1897, кн. 3).

[3] Този и следващите цитати за периодичния печат са от посочената по-горе статия на Ив. Д. Шишманов в сп. „Денница“.

ще се оказва вредно върху развитието на нашата млада литература". И затова предлага в страната да излизат „на място 10 посредствени журнала, по-добре 2—3 свестни, с избрано и образцово съдържание".

Трябва да признаем наблюдателността и прозорливостта на Шишманов, проявени от него в разглежданата статия. В нея той наистина чертае реална перспектива за нашия периодичен печат, съобразена с нуждите на младата ни литература. И ето че в началото на 90-те години пожеланията му като че ли започват да се сбъдват. По различни причини спират такива издания като „Библиотека Св. Климент", „Труд", „Критика", „Денница". А други, като „Периодическо списание. . ." и СбНУНК (известно тогава като „Министерския сборник), постепенно придобиват по-специфичен облик и престават да играят ролята на литературна трибуна.

На литературното поле наистина започва централизация, която засяга различни литературни, културни и обществени пластове, най-вече в столицата. След „Мисъл" (1892—1907) на д-р К. Кръстев се появяват още две списания — „Българска сбирка" (1893—1915), под редакцията на С. С. Бобчев и М. Маджаров, при прякото участие на Ив. Вазов, и „Български преглед" (1894—1900), известно още като „професорското списание", дело на младите университетски преподаватели Ив. Д. Шишманов, Ал. Т.-Балан, Б. Цонев, Л. Милетич. Заедно с теоретичния орган на основаната наскоро БРСДП(т. с.) „Ново време" (1897—1923), където безспорен авторитет е неуморимият Д. Благоев, това са списанията, които ще излизат значително по-дълго време, ще играят определена роля в идейно-политическия, културния и литературния живот в страната; ще определят насоки, ще доведат до създаването на очертани политически, естетически и литературни кръгове. Те ще имат своя физиономия, свой идеен, културен и литературен облик, ще отстояват, както пише Д. Благоев по друг повод, но все във връзка с периодичния печат, „една научно-обществена и политическа тенденция, едно определено или господствующе политико-обществено направление"[4].

Тези четири основни списания от това десетилетие имат в по-малка или по-голяма степен и определено отношение, свой дял в текущия литературен живот, привличат за сътрудници автори с различна величина на таланта, с различни политически убеждения и партийна принадлежност. Най-популяризирано в това отношение е безспорно сп. „Ново време", което още с появата си повежда борба за нова, социалистическа литература в България. На неговите страници най-често печата литературно-критическите си статии Д. Благоев — основоположникът на нашата марксическа литературна теория и критика. Свои насоки, макар и не така последователни, с много зигзаги и противоречия, следват и другите три списания. Тъй като целта на настоящата публикация е по-конкретна, няма да се спираме на тях. Това трябва да се направи в по-цялостно изследване на нашия литературен периодичен печат, на основните тенденции на неговото формиране и развитие, на мястото и значението му в литературната ни история.

В случая ни интересува повече предисторията на някои от тези по-значителни списания, причините, които обуславят тяхното появяване, пораждат прегрупирането на литературните сили и образуването по-нататък на литературни групи, кръгове, кръжоци. Оттук възникват ред въпроси, които се нуж-

---

[4] Д. Благоев. Литературно-критически статии. С., 1974; вж. и статията „Литературното сътрудничество в България", с. 241.

дават от внимателно документално проучване. За целта е нужно грижовно събиране, анализиране и съпоставяне на редица факти от най-различно естество, за да бъде възстановена приблизително достоверно тази предистория. В контекста на общия проблем за развитието на периодичния печат и връзката му с литературния живот, с процесите в него ще разгледаме един по-конкретен въпрос: спирането на сп. „Денница“ и появата на сп. „Мисъл“. Той може да бъде поставен и по-разширено — как и защо всички сътрудници на авторитетното списание, редактирано в продължение на две години от Ив. Вазов и спечелило признанието на читателите, стават почти веднага сътрудници на новото списание „Мисъл“?

Спирането на сп. „Денница“ е свързано с причини от различен характер, много от които досега не са изследвани детайлно.[5] Най-разпространеното обяснение е — Вазов се е уморил да редактира сам списанието. Още през пролетта на 1890 г. той пише на К. Величков, че „много е възможно по причина на здравето“ да се откаже от „Денница“, и кани своя приятел да поеме редактирането ѝ. Но известно е, че списанието излиза не само тази година, но и през следващата. Явно е, че трябва да се изследват цял комплекс от причини, за да се изясни странен на пръв поглед факт: спирането на едно издание, когато то си е извоювало безспорен авторитет, привлякло е за сътрудници най-добрите от българските писатели в момента, възбудило е вниманието и интереса на читателите, сред които е имало над 1200 предплатили абонати.

Когато през пролетта на 1889 г. Вазов се завръща от Одеса, той прави визита на вежливост на Ст. Стамболов. Могъщият диктатор го „дарява“ с благоволението си, като се разделя приятелски с русофилски настроения поет, обещава му своята защита. Както сам Вазов признава, отношенията им на първо време са били „коректни, ако не и сърдечни“. Не след дълго обаче над тези „коректни отношения“ надвисват първите облаци. Поетът, чувствителен винаги към правдата, не одобрява „особено жестокия начин“, по който Стамболов се е разправял със своите противници — русофили, не премълчава и престъпленията на полицията. И един ден той става неин „гост“ заедно с издателя на „Денница“ — Касъров. По повод поместването в списанието на разказа „Тъмен герой“ грубо му заповядват да не смее да пише повече против полицията.[6]

Естествено е това да се е отразило на самочувствието на редактора и сътрудниците, на тяхната сигурност в участието им в издание, което е влязло не за добро в очите на полицията, загубило е благоволението на властта. А и сам Вазов е бил принуден след това да се откаже от поместването на „тенденциозни повести“, т. е. от произведения, които по-пряко са свързани с парливите проблеми на действителността. Така „Денница“ попада под желязната пета на Стамболовата диктатура.

Една друга причина, която има отношение към спирането на списанието, но досега не се е имала пред вид (може би поради някои криво разбирани скрупули за деликатност), е липсата на твърд хонорар за авторите. Наистина по това време заплащането на писателския труд в списанията не се е смятало за необходимо. Повечето от изданията са се поддържали най-вече от безкористните намерения на своите сътрудници. Все пак някои от тях са имали въз-

[5] В своята книга „Иван Вазов. Жизнен и творчески път“ (С., 1968, с. 360—361) В. Вълчев сочи като причина за спирането на „Денница“ умората на Вазов и неприятностите му с полицията и властта.

[6] Ив. Вазов. Събр. съч. Т. XIX. С., 1957, с. 109—110.

можност да дават прилично възнаграждение. Така например Вазов получава от СбНУНК за отпечатването на „Под игото“ по 200 лв. на кòла. За публикуването на преводи тогавашното Министерство на народното просвещение е плащало по 100 лв. на кòла, а за рецензиране на ръкописи — по 60—80 лв. сумарно. През 1891 г. Народното събрание гласува Закон за подпомагане на духовните дейности, в който има параграф и за периодичния печат. Редакторите на издания получават право на парично подпомагане от държавата.

Когато в края на 1889 г. Вазов уговаря със софийския книжар-издател В. Касъров условията около издаването на „Денница“, той получава от него предложение за един „гонорар ридикулен“ (смешен хонорар): общо за редактиране и негови авторски материали по 300 лв. на книжка, като изобщо не е ставало дума за заплащане на сътрудниците. Това е можел да прави по свое усмотрение редакторът на списанието. Тези условия, изглежда, са тежали на Вазов, защото той на няколко пъти в писма до К. Величков и д-р К. Кръстев изказва съжаление, че „в условията си с издателя на „Денница“ не предвидех какво-годе парично възнаграждание, та да ми не бъде дотам съвестно към сътрудниците ми“[7]. Все в тази връзка, когато кани К. Величков да му бъде сътрудник и третата година, той му обещава хонорар 50 лв. на печатна кола. Че плащането на хонорар не е било практика за „Денница“, потвърждава и една записка на д-р К. Кръстев от същото време в неговия дневник.[8] Много години по-късно, когато разказва на Шишманов за отношението си към Ст. Михайловски, Вазов споделя: „От Русчук той (Ст. Михайловски, б. а.) ми пращаше стихотворения и аз ги поместях в „Денница“, но ни веднъж не му благодарих, нито му пратих хонорар (виж колко бях невежлив!).“[9] Както вече посочихме, хонорар не е бил плащан и на К. Величков, един от най-редовните сътрудници на списанието (тук той отпечатва голяма част от своите „Писма от Рим“, критическата студия „Любен Каравелов“, а така също и някои стихотворения). Само веднъж Вазов му съобщава, че Касъров е съгласен да задържи като хонорар 15 абонамента за „Денница“. Втори път му обещава да говори с издателя за някакво възнаграждение, но, изглежда, то не се е осъществило, защото едва за третата (предполагаема) годишнина на списанието К. Величков получава от своя приятел твърдото уверение за хонорар от 50 лв. на кòла.

Това положение с едно все пак солидно списание като „Денница“ не може да не е влияло на желанието на сътрудниците му да печатат в него. Още повече, че когато започва подготовката по издаването на „Мисъл“, д-р К. Кръстев предлага, както ще видим по-нататък, сравнително добро за времето си възнаграждение — по 100 лв. на кòла за всеки автор, който печата в списанието.

Третата причина за спирането на „Денница“ е по-сложна и в известна степен включва в себе си и първите две. Издаването на „Критика“ не донася на д-р К. Кръстев очаквания успех. Той не успява да стане „диктатор или Staatskritiker“, както сам се бе изразил в едно писмо до Ив. Д. Шишманов.[10] Това списание си остава до голяма степен негово частно издание, без по-го-

[7] Ив. Вазов. Събр. съч. Т. XX, с. 140; писмо до д-р К. Кръстев от 3. V. 1890 г.

[8] АБАН, архив на д-р К. Кръстев, фонд 47, оп. 3, а. е. 10, л. 17; Записката в дневника е под дата 4. I. 1891 г.

[9] Иван Вазов в спомените на съвременниците си. С., 1966, с. 163.

[10] АБАН, архив на Ив. Д. Шишманов, фонд 11, оп. 3, а. е. 788, л. 12; писмо от пролетта на 1890 г.

лям обществен резонанс въпреки безспорните му положителни страни. Може би затова, когато през есента на 1891 г. д-р К. Кръстев подготвя за печат последните книжки на „Критика“, той вече е решил да започне ново издание.

Идеята за събиране на силите за издаването на ново литературно списание, което да обедини всичко най-добро в столицата, не е била чужда и на Ив. Вазов. В писма до д-р К. Кръстев той на няколко пъти бе изказал съжалението си, че силите им се дробят, че е хубаво да се обединят и т. н.[11] Тази идея е била безспорно активно поддържана и от Ив. Д. Шишманов, а е била и изказана вече в разглежданата от нас статия. За нейното по-скорошно осъществяване действуват и изтъкнатите по-горе две причини: а) „Денница“ е следена и цензурирана от полицията; б) според договора си с Касъров редакторът ѝ няма възможност да плаща прилични хонорари на своите сътрудници. А след преориентирането на другите две издания — „Периодично списание. . . “ и СбНУНК, — които са отделяли място за литературни публикации, към научна и събирателска дейност, в страната няма друго чисто литературно списание, което да отговаря на порасналите възможности на българската литература. Безспорно общо отрицателно въздействие оказва и засилващата се диктатура на Ст. Стамболов, бруталността на властта и жестокостта на полицията, които съгласувано заглушават гласовете на истината. В такива случаи тактическите маневри с издаването на нови списания, които да снемат недоверието на властта от своите предшественици, често имат успех.

Всичко това влияе върху по-бързото съзряване на идеята да бъдат обединени литературните сили, като се организира издаването на ново списание. И сега Ив. Д. Шишманов проявява широтата на своя поглед и организира у дома си среща на най-близките сътрудници на „Денница“ с д-р К. Кръстев, за да обсъдят заедно идеята за ново списание. Доколкото можем да съдим от известното писмо на Вазов до редактора на „Критика“, срещата е станала в средата на ноември. Разговорите са засягали въпроса за изданието, което е трябвало да бъде редактирано от двамата — поета и литературния критик. На тази среща у Шишманов обаче Вазов не дава окончателен отговор, а моли за „няколкодневен срок“ за размисъл. След това изпраща своето драматично писмо до д-р К. Кръстев.[12] „Тая нощ не спах — споделя искрено поетът. Занят бях се от въпроса, който и тебе еднакво живо интересува. И ето какво реших: Да карам *Денница* (стара или нова, се едно), както съм я карал досега, се при същите условия.“ Вазов не обяснява причините за това свое решение, но уверява получателя на писмото, че ще му ги обясни, когато се срещнат лично. Отново съжалява, че силите им продължават да се делят, но е твърдо уверен, че „инак не може“. Прави впечатление последният абзац от писмото на Вазов, където посочва, че „задружното предприятие“, т. е. новото списание, е било живо желано както от техните приятели, така и от самия него. Но в последна сметка той решава да се откаже от него и да продължи издаването на „Денница“.[13]

Това си намерение той споделя след известно време и с К. Величков. В писмото до своя приятел той най-напред опровергава едно съобщение във

---

[11] Ив. Вазов. Събр. съч. Т. XX. С., 1957, с. 133 — писмо от 16. II. 1890 г.; с. 137 — писмо от 17. III. 1890 г.; с. 140— писмо от 3. V. 1890 г.

[12] Писмото на Вазов е от 23. XI. 1891 г. Събр. съч. Т. XX, с. 145—146.

[13] Писмото завършва с взаимни пожелания за успех: „Прочее, кураж и на добър час — и на двама ни.“

в. „Новини“, в което се казва: „Говори се, че от нова година на мястото на *Денница* щяло да подкачи друго месечно списание, в което щели да вземат участие повече български писатели.“[14] Както знаем, това негово „опровержение“ не се оказва вярно.

Вторият момент в писмото на Вазов засяга участието на К. Величков в предполагаемата трета годишнина на „Денница“ и за него вече стана въпрос по-рано. Третият момент е посветен на новите периодически списания и най-вече на „Мисъл“:„ Сега се появява в София списание *Мисъл*, под редакция на д-р Кръстев, с доста претенденти и с широка програма, както въобще всяко българско списание.“[15] Отказал се да сътрудничи на новосъздаденото списание „Мисъл“, Вазов се отзовава до известна степен скептично за неговата „широка програма“ и претенции. Оптимизмът му, че ще може да продължи издаването на „Денница“, не се оправдава. Останало без сътрудници, списанието, което за две години внесе оживление в тогавашния литературен живот, спира. Почти всички негови автори дават съгласието си да печатат в „Мисъл“, включително самият Вазов и Величков. Години по-късно К. Величков ще даде следното обяснение за този странен на пръв поглед факт: „През Стамболовата диктатура не беше почти останало друго списание, чисто литературно, освен „Мисъл“, и ако искаше някой да направи нещо, що беше написал, достояние на публиката, трябваше да се отнесе до него. Така се обяснява появяването в „Мисъл“ през доброволното ми изгнание, на някои мои малки работи. . . .“[16] Ив. Вазов споделя в своите изповеди пред Ив. Д. Шишманов причините за спирането на „Денница“ така: „Списанието следва две години, след което, уморен, аз спрях. Особено ме измъчваше коректурата.“[17]

С това се изчерпват известните досега факти около издаването и спирането на „Денница“, които се опитахме да предадем в последователност и логическа връзка. Преди известно време в архива на БАН бяха открити десетина писма на Иван Пеев-Плачков до д-р К. Кръстев от периода 1891—1893 г.[18] Те хвърлят допълнителна светлина върху отношенията между Ив. Вазов и д-р К. Кръстев от края на 1891 и началото на 1892 г., изясняват някои важни моменти от намерението на двамата да издават ново списание. Писмата на Ив. Пеев-Плачков потвърждават предположението, че двамата редактори са водили продължителни разговори, отначало твърде обнадеждаващи, за едно „съдружно предприятие“, което да замени излизащите тогава „Денница“ и „Критика“. Смятало се е, че Хр. Г. Данов ще се съгласи да поеме изданието, в което като съредактор ще фигурира и името на Иван Вазов като безспорна гаранция за неговия успех. За това е настоявал повече самият Вазов, докато д-р Кръстев е искал двамата да бъдат и редактори, и издатели. По тази точка според Ив. Пеев-Плачков са били и несъгласията. „Г-н В. — пише Плачков лесно се уморява от дреболиите на живота и нему ще влияе, ако ще има да се грижи и за материалната страна на списанието. Аз му намирам право, дето не иска да се съгласи с тебе по тая част.“[19] И той съветва д-р Кръстев: „Моето мнение е, че ако не г. Данов все пак е по-добре друг да се наеме с материалната част на списанието, а не вие с г. Вазова.“

---

[14] Новини, II, бр. 24 от 13. V. 1891 г.
[15] Ив. Вазов. Събр. съч., Т. XX, с. 146—147; писмо от 16. XII. 1891 г.
[16] „Няколко думи за д-р Кръстева“. — Ден, бр. 1305 от 29. VIII. 1907 г.
[17] Ив. Вазов. Събр. съч. Т. XIX, с. 111.
[18] АБАН, арх. на д-р К. Кръстев, ф. 47, оп. 3, а. е. 269, л. 1—12.
[19] Пак там, л. 1; писмо от 27. IX. 1891 г.

В друго писмо Ив. Пеев-Плачков изказва мнение, че Вазов ще сбърка, „ако се остави от „Денница", т. е. ще сбърка за частния си интерес; 1200 абоната мъчно се печелят в България. С тия готови абонати, почти все предплатили според неговите думи, той смело може сам да захване изданието и да прибере и Касъровата печалба."[20]

В цитираните две писма се съдържат нови акценти, които могат да обяснят до известна степен колебанията на Вазов, а след това и решението му да продължи да издава сам „Денница". Той не е искал да се ангажира в несигурно според него дело с д-р К. Кръстев, без то да е гарантирано от страна на солиден издател, какъвто е бил Хр. Г. Данов. Освен това вероятно е смятал, че с предплатените абонати ще може да продължи сам изданието. (В писмото си до К. Величков от 16. XII. 1891 г., за което вече стана дума, той бе изказал увереността си, че ще успее в конкуренцията с другите списания, тъй като „Денница" пази строго правилото си на предплатени абонати. „Това е още един стимул за мене да чалащисват повечко.") Твърде е възможно влияние да са оказали и някои негови съображения от чисто литературно естество, свързани с темперамента на д-р К. Кръстев като критик, с категоричността на оценките му и известна нормативност в изискванията му към творците на художественото слово. И не на последно място — едва забележимото охлаждане на критика към творчеството на самия Вазов — най-вече в областта на прозата. Всичко това се е прибавило без съмнение към другите изтъкнати вече причини и са натежали на везната на неговото решение.

През тези два-три месеца (септември, октомври и ноември 1891 г.) младият критик е в своята стихия. Той напуща учителството в Софийската мъжка гимназия от 1 октомври и остава без служебни ангажименти. Мудността и неохотата, с която Д. В. Манчов издава „Критика", го карат да бърза с уреждането на по-важните въпроси около новото списание. Затягането на преговорите с Вазов през октомври и началото на ноември, събранието у Шишманов и последвалият категоричен отказ на поета за съвместно издание го поставят пред алтернативата или-или. Но за себе си той вече е решил — връщане назад няма. Затова иска от Ив. Пеев-Плачков да му посочи някое подходящо заглавие, като сам предлага името „Зора". Плачков се отзовава с готовност: „Името „Зора" е давано, ако не се лъжа, два пъти на български журнал. Затова това име не ми се харесва за бъдещето списание. Ето ти няколко имена на английски журналисти, които малко-много биха уйдисали за бъдещето списание: „Мисъл", „Помощ", „Бъдеще", „Възпитание", „Живот", „Ум", „Месец", „Път", „Лик", „Време". . . "[21] От тях д-р К. Кръстев избира първото. Повече трудности е срещнал той в осигуряването на сътрудници, които да могат да реализират амбициозните му замисли, „широката програма". И тук, предполагаме ние, той е бил най-активен, за да привлече към себе си всичко най-добро, което в момента пише в печата. Фактите потвърждават успеха в това му начинание, подсилен и от причините, които довеждат до спирането на „Денница" и които бяха разгледани подробно.

В края на ноември, след много усилия и превратности, се ражда първият брой на сп. „Мисъл" с редактор-издател д-р К. Кръстев. Появяват се първите съобщения във вестниците („Свобода", „Пловдив"), първите отзиви в списанията — „Дума". И сега Ив. Пеев-Плачков следи внимателно новото списание, грижи се за популяризирането му всред културните среди в Пловдив, сам на-

[20] Пак там, л. 3; писмо от 6. XI. 1891 г.
[21] Архив на д-р К. Кръстев, л. 3; писмо от 6. XI. 1891 г.

бира абонати. Заедно с това изказва и мнението си за първите броеве. За нас е интересно едно негово дълго писмо, в което той чертае истинска програма на списанието, най-вече около подреждането на материала, характера на статиите, средствата за привличане вниманието на читателите и т. н.[22]

В друго негово писмо от пролетта на 1892 г. научаваме и за отказа на Вазов изобщо да сътрудничи в „Мисъл". В него той дава и свое субективно тълкуване на този отказ на поета: „. . . мисля, че г-н В. сам ще се е отрекъл от „Мисъл". И разбирам защо го е направил: страх го е било да не рекат хората, че той е тебе *помощник* (курс. — Ив. П. П.). Същата тая мисъл го е блазнила и кога сте преговаряли за задружно издаване на едно списание."[23]

Новото списание постепенно набира сили, включва се все по-активно в литературния живот, заангажира вниманието на все по-широк кръг читателска публика. Осигурено откъм сътрудници, с активно отношение към проблемите на съвременната българска литература — поместване на значителни художествени творби от изявени автори, с интересни литературно-критически, обществено-политически и научни статии, то в скоро време става водещо в цялостния културен живот на страната. През първите години от своето излизане „Мисъл" стои, общо взето, на реалистични позиции в отношението си към литературата, стреми се да дава отговор на важни нейни въпроси. Редовното излизане и добрият печат му осигуряват по-широко разпространение.

Най-после д-р К. Кръстев осъществява мечтата си да разполага със собствено издание, където да реализира своите идеи. Заедно с това се пробужда и добива все повече реалност амбицията му да бъде „невенчан литературен цар".

За по-пълното документално осветляване на „предисторията на списание „Мисъл" накрая са приложени някои от новооткритите писма на Ив. Пеев-Плачков до д-р К. Кръстев, които имат пряко отношение към поставените в настоящата публикация въпроси.

* * *

№ 1

Драгий ми Кръстев,[1]

Радвам се че г. Вазов е съзнал колко е нужно да върви ръка с ръка с една по-положителна критика. На неговия Георги[2] трябва навярно да се е приспало вече. Понеже ми пишеш да не обаждам още за плана ви с него, то не съм говорил и г. Данову[3] даже. Дали той би се решил да се остави от педагогиката, като ще има и г. Вазова за редовен работник в списанието, не мога да предскажа. Ако искате, може да му говоря; ако ли искате, може и сами да му пишете. Той е търговец-човек, най-сетне, и понеже, щом г. Вазов пише, списанието ще се харчи повечко, той може да се съгласи да го издава и да плаща по 100 лева на кола.

Моето мнение е, че ако не г. Данов, все пак е по-добре друг да се наеме с материалната част на списанието, а не вие с г. Вазова. Твоят характер е такъв, че много се косиш с абонати и около абонати, а г. В. характер е такъв, че ако се остави нему материалната част на списанието, то навярно ще

[22] Архив на д-р К. Кръстев, л. 8; писмо от 21. IV. 1892 г.

изгубите. Г-н В. лесно се уморява от дреболиите на живота и нему зле ще влияе, ако ще има да се грижи и за материалната част на списанието. Аз му намирам право, дето не иска да се съгласи с тебе по тая част. Как и да е, едно е важно за мене, че и ти, и той ще продължавате да работите и догодина. Аз, ако не умра и ако съм здрав, ще ви помагам.

Дохожда ми на гости г. Милетич.[4] Виждахме се. Срещата бе случайна. Г-н М. ми каза, че той е стар вече, та се не вълнува така лесно, че мислил да ми отговори само за „благородие — благодарие", па като съм го превaрил, той и това не щял да стори, че той искал едно да ми каже, а аз съм разбрал друго. Разбира се, той не аресва целия тон на отговора ми, толкова повече, че той бил спокоен в рецензията си.[5] Той не удобрява така също и това деление на „доморасли" и „свършили", направено най-напред от г. Теодорова.[6] Как и да е, турихме точка на препирнята за предлозите с надежда, че в бъдеще ще се разбираме по-добре.

Г-н М. знаял, че г. Данов ще издава педагогическо списание и е говорил с последния върху това. Казал, че и д-р Ш. се кани да направи подобно нещо.[7] Пита ме г. М. аз ли съм „Георги".

„Даскалов" живее в София и не е псевдоним, нали?[8] Ако се не лъжа, той е родом от Македония и е писал стихове, така ли? Неговата рецензия за Москова ми се ареса.[9] Тия дни и д-р Т. се е занимал с изящната литература: той цени като поети и г. Вазова, и г. Мих., и г. Поп., и г. Балабанова;[10] закача и тебе за рецензията на М.[11], зима на подбив и Мишева, и Костова.[12] Какво впечатление прави тая негова рецензия в София?

Възможно ли е да зная кой пише в „Д" („Денница") за Хр. Ботев?[13]

Пловдив
27 Септември 1891

С поздрав
Твой: Ив. Пеев-Плачков

[1] Писмата на Иван Пеев-Плачков, общо десет на брой, се пазят в архива на д-р К. Кръстев в БАН (фонд 47, оп. 3, а. е. 269, л. 1—13; първото е от 27. IX. 1891 г., а последното — от 22. IX. 1893 г.). Ив. Пеев-Плачков (7. I. 1864—16. VIII. 1942) е роден в Копривщица. Завършил е Роберт колеж в Цариград през 1882 г. Учителствувал е в Пловдив и София. Бил е министър на народната просвета през 1900—1901 г. и 1912—1913 г. и секретар на БАН (1912—1939). Автор е на студии и статии върху българската литература и българския език. Сътрудничил е на д-р К. Кръстев в сп. „Критика" и сп. „Мисъл" както с преводи, така и с оригинални статии.

[2] Георги е псевдоним на Иван Вазов, който е подписвал с него в „Денница" някои от своите литературни рецензии или кратки вести из книжовния живот.

[3] Хр. Г. Данов (27. VII. 1828—11. XII. 1911) — известен възрожденски книгоиздател, книжар и просветен деец. Десетилетия наред стои начело на българското книгоиздаване. Изглежда, преговорите с него за издаване на едно литературно списание не са дали резултат, защото сп. „Мисъл" излиза в София.

[4] Става дума за акад. Любомир Милетич, известен български езиковед, дългогодишен професор в СУ „Кл. Охридски".

[5] През 1890 г. Иван Пеев-Плачков издава в Пловдив студията „Идеологическа класификация на българските предлози", 54 с. В книга V на СбНУНК Л. Милетич отпечатва обширна рецензия за студията (Книжовен отдел, с. 36—52), в която според него „класификацията е изкуствена, натрапена на предмета, а не изведена от неговата същина. . .". В отговор на рецензията му Ив. Пеев-Плачков издава свой „Отговор на един филолог" (Пловдив, 1891, с. 23), където твърде рязко отхвърля отрицателното мнение на Л. Милетич.

[6] Има се пред вид А. Теодоров-Балан и неговата статия „Към възгледа за нашите филолози" (Псп на БКД, V, 1888, кн. XXIII и XXIV, с. 907—921).

[7] Д-р Иван Д. Шишманов. Твърде е възможно Шишманов да е разговарял с Хр. Г. Данов във връзка със замисленото „професорско списание" „Български преглед" (1894—1900).

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

[8] Петър Н. Даскалов (1870— ?). Поет, журналист, редактор на вестници. Печатал стихове в „Денница“, а след това и в „Мисъл“.

[9] П. Н. Даскалов публикува в сп. „Критика“, I, 1891, кн. VII и VIII обширна рецензия за стихосбирката на М. Москов „Съвременни напеви“ (Русе, 1889), като доказва, че в нея „няма ни дори пробляски от поезия“.

[10] Ал. Теодоров-Балан помества в „Псп на БКД“, VIII, 1891, кн. XXXVII и XXXVIII, с. 264—293, рецензия за: 1 Детска Гусла. Съчинил В. Н. Попович. Издание 3-о допълнително. Пловдив, 1883; Домашни забавления, или песни детински и разни други. Съставил Марко Д. Балабанов. София, 1884; Стихотворения за малки деца. Написа Иван М. Вазов. 3-о издание, Пловдив, 1887; Дребни стихотворения за децата в отделенията. От П. Р. Славейков. Пловдив, 1888.

[11] Става дума за рецензията на д-р К. Кръстев в „Псп на БКД“, VII, 1890, кн. 35 — „Ст. Михайловски, Novissima verba. Вопли и припеви. Стихотворения. Част I. Руссе, 1890, с. 112“.

[12] Д. Мишев и Ст. Костов съставят и издават „Христоматия по изучаване словестността“ (т. I. Пловдив, 1888; т. II. Пловдив, 1889; издател е Хр. Г. Данов).

[13] Автор на „Христо Ботев. Критическа студия“ е Ив. Вазов. Студията е поместена в сп. „Денница“, II, 1891, кн. 6, 7—8, 10. Първите части на тази студия са подписани с инициала „Х“. За отзвука от нейното публикуване по това време най-ярко свидетелствува статията на Д. Благоев „Христо Ботев пред съда на „естетичните“, поместена в сп. „Ден“, I, кн. 9—10, септември и октомври 1891 г. Подпис: У.

№ 2

Драгий ми Кръстев,

Прощавай! — Не ти писах, че бях занят не с уроци, а с пренасяне. Применувах от миналата голяма къща. . . , та не бях в състояние да хвана нищо, нито да пиша. Тая неделя пак ходих насам-натам по купуване на мюлк,[1] па не можах нищо да купя. Виждаш — светски залисии.

Манчова[2] виждах завчера вторник на улицата — каза ми с половин уста, че „Кр“ (списание „Критика“)[3] се реди. Но кой знае! — Неговий мерак със захващането на „Кр“ е бил да се покажат за несъстоятелни всички други учебници освен неговите. Па не би и той се е отчаял. Подушил е, от друга страна, че за догодина не ще се спогодите да продължавате списанието, та затова още повече се назландисва.

. . . . . .

На Рила трябва да е било много хладно, ако не студено, затова, види се, стихотвор. (стихотворенията) за Рила от г. Вазова са излезли толкова хладни. Затова ли и той се подписва Бръчков?![4]

. . . . . .

19 Октомври 1891
Пловдив

С поздрав
Твой Иван Пеев-Плачков

От това писмо поместваме ония части, които имат до известна степен отношение към разглеждания от нас въпрос. Пропуснатите пасажи са от по-частен характер и не представляват интерес за нас.

[1] Арабско-турска дума (mülk) — недвижим имот; покъщнина.

[2] Драган Василев Манчов (1824—16. V. 1908). Известен книгоиздател и обществен деец. Започнал дейността си в Пловдив през 1862 г. Издавал учебници, вестници, списания и много книги.

[3] Списание „Критика“ (1891), редактирано от д-р К. Кръстев в София и издавано от Д. В. Манчов в Пловдив.

[4] Ив. Вазов посещава Рилския манастир с майка си и жена си Атина Болярска през юли 1981 г. Плод на това посещение-поклонение е цикълът стихотворения „Впечатления от Рила“, публикуван в сп. „Денница“, II, 1891, кн. 10, 11 и 12. Цикълът съдържа общо 23 творби, две от които — „Бор“ (по

Хайне) и „Облаци“, са преводни. Ив. Пеев-Плачков пресилено нарича стихотворенията от този цикъл „хладни“. Сред тях има истински бисери от лириката на Вазов — „В лоното на Рила“, „Не хулете ме за мойте песни“ и др.

№ 3

Драгий ми Кръстев,

Манчов си я кара *аля-аля*. Мой ръкопис няма още нареден, т. е. до снощи нямаше нареден. М. колкото има своя работа, два пъти няма ищах да издава „Кр“ и кой знае как ще изкарате годината. Снощи ми се оплаква от грешките, пропуснати в първата напечатана вече кола. Зех ръкописите, за които ми забележихте, и ви ги изпращам. Единий ръкопис не ми се даде пълен — от 5 страница захваща.

Името „Зора“ е давано, ако не се лъжа, два пъти на български журнал. Затова това име не ми се аресва за бъдещето списание. Ето ти няколко имена на английски журнали, които малко много биха уйдисали за бъдещето списание: „Мисъл“, „Помощ“, „Бъдеще“, „Въспитание“, „Живот“, „Ум“, „Месец“, „Път“, „Лик“, „Време“. Ни едно от тия названия не ми се аресва особено много. Ако аресаш някое, избери си.

. . . . . .

Г. Вазов ще сбърка, ако се остави от „Денница“, т. е. ще сбърка за частния си интерес; 1200 абоната мъчно се печелят в България. С тия готови абонати, почти все предплатени според неговите думи, той смело може сам да захване изданието и да прибере и Касъровата печалба. Въпросът тука е, че Кас. (Касъров, издателят на „Денница“ — б. а., Л. Ст.) кара абонатите си да предплащат. Колкото за събиране спомоществователи за другата цел, то ми се вижда недостойно за г. Вазова. И защо да ходи да събира нови спомоществователи за своите повести, кога има абонатите на „Денница“ готови? Но аслъ от г. И. по-добър съвет не може да се очаква.[1] Г-н И. и твоят съотечественик г. В., според мене, упражняват върху г. Вазова просто вредно влияние.[2] Те са инак добри, приятели ми са, но не са за другари на поет: — те могат да убият вдъхновението на всеки поет.

Чакаме да видим какъв ще бъде новий закон за училищата. Казват, но не зная дали е вярно, че всички училища стават казионни,[3] че на учителите-доморасли се препречва пътя за авансиране.

Пловдив
Ноември. 6/91

С поздрав
Твой: Ив. Пеев-Плачков

[1] Вероятно става дума за Ив. Д. Шишманов.

[2] „Съотечественик“ на д-р К. Кръстев е Спас Вацов (18. V. 1856—2. II. 1928), роден в гр. Пирот, Югославия. Сп. Вацов е физик, действителен член на БАН, основоположник на метеорологическата, сеизмологическата и хронометрическата служба в България. Приятел на Ив. Вазов от младежките му години.

[3] Казионни — т. е. държавни.

№ 5

Драгий ми Кръстев,

Зимата посрещнах с един малък катар, сега я изпращам с друг все малък. Спрял съм се от 3—4 (дни) и у дома, не ходя на училище. Последното ти писмо приех с време. За „Мис.“ („Мисъл“) какво да кажа? За мене тя стои

по-високо от всички наши списания от нейния род, по-горе даже и от „Денница". Особено много ми са се аресали от излезлите досега книжки твоите студии,[1] г. Одиновата статия,[2] стиховете на Пенча[3] в кн. III, IV, V и г. Страшимировата рецензия на г. Дерманчовата история.[4] (Страшимировата рецензия не вярвам да може да се чете от мнозина покрай многото ѝ голяма подробност и покрай стилистичните ѝ недостатъци, но според мене тя прави чест голяма Страшимирову и ще бъде много полезна Дерманчову, ако той някога ще има случай да преработва своята история. Друг е въпросът обаче, доколко „Мис." с такива рецензии може да възбуди интерес у читателите.) За другите статии в „Мис." няма какво особено да кажа. Въпросът е сега как ще може „Мис." още да се повдигне и да се разпространи. Разпространението на нашите досегашни списания не е било съразмерно с техните достойнства и с интересът, който те са възбуждали у публиката. Много непосредственост като „Промишленост" и „Светлина"[5] чрез особени агенти са получавали по-голямо разпространение, отколкото са могли да получат много по-полезни и по-интересни като „Св. Климент"[6] например. При добри агенти обаче и при добро списание човек може да се надява в България на 2000 абоната. (В Белгия най-разпространеното периодическо списание, не дневен вестник разбира се, е имало предпоследната година 3700 абоната и то се пише на френски, забележи. Какво трябва да чакаме за България?) По въпроса за агентите няма да казвам нищо, защото не зная и какво да кажа. А за самото списание слушай: 1) *Ти трябва да фигурираш в него повече* (подч. в това писмо са от Ив. П. П.), защото сега списанието прилича повече на пепиниера, в която като че ли искаш да отглеждаш други дървета; 2) *Оригиналните статии трябва да се отнасят до нашия собствен живот,* да се занимават с нашата плът и нашата кръв: такава статия досега се е явила само една, „Висш. учил".[7] (Тук не слагам критиката и художествената литература.) Г-н Одиновата статия е много добра, както споменах и по-напред; аз я прочетох жадно, жадно; но обикновеният четец тя няма много да заинтересува и жалко ще бъде дето такова бисерче ще се удостои с такава малка чест от страна на четците. Ако бележките на г. Од. се отнасяха навместо за влиянието на Герм. (Германия) върху Франц. (Франция), за някой неща, които България е взаимствувала от другите европейски държави, ако например г. Од. или друг напишеше неща върху тезата: „Кого подражава Бълг. (България) в своите училищни наредби от освобождението насам?", то бъди уверен, че всеки ще чете и ще се интересува. 3) *Списанието трябва да си определи програма;* книжките трябва в основата си да приличат една на друга; известно единство трябва да прониква всяка книжка и всичко заедно. Моля ти се какво единство може да има между „Веселостта в училището"[8], „Робството у старите народи"[9], „Влиянието на Г. върху Ф." и „Руският либерализъм"[10]? Числото на статиите, които ще влизат във всяка книжка, трябва да бъде горе-долу определено и отнапред трябва да се знае по какъв вид въпроси трябва да бъде първата статия, по какъв втората и пр. Ти ще мислиш, може би, че такава едноставност не ще бъде преимуществена за „Мис.", че разнообразието е по-хубаво. Според мене едноставността в това отношение и еднообразието не са от онния, които омръзват; при това въпросите могат да си бъдат пак крайно разнообразни. Работатае единството в списанието да личи. Това е толкова необходимо, за да се заинтересуват четците, колкото и редовното излизане на списанието. То ще приучи четците да очакват винаги *известно* нещо, а това като се повтаря често, обръща се на проста страст у четеца. А сега, както излизат статии една от друга по-раз-

лични и без всякакво единство помежду си, човек би рекъл, че всичко върви *случайно,* че всички статии са *случайни*, както това е било досега с всички наши списания. От тия мои думи не трябва да заключиш, че аз съм приятел на продължения и на „следва", „виж продълж. в идущата книжка" и пр. Съвсем не, аз съм враг на тия неща. Отделните статии трябва винаги да се свършват и по-добре ще да е да има само една статия, а не три, та все да следват. Ако аз някога редактирам журнал, ще оставям да следва само една новела или една драма, особено един превод на неща като от *Шекспир, Гете, Шилер* и нищо друго. Да повторя тая точка: статии винаги свършени, разнообразни, но с известна програма и известно единство. Ако статиите не следват, четците ще очакват винаги нещо ново, новостта ще възбужда техния интерес, а единството ще направи тоя интерес постоянна страст. 4) Списанието трябва да има един дял за текуща работа и тоя дял трябва да бъде редовен и по възможност пълен: в него може да се дават новини от науката, литературата и социалния живот в Европа, па и у нас. За малки научни новини може да се ползуваш от „Revue Scientifique" и „La nature"; за литературни новини от книжките на „Неделя", а за социални не зная какво да ти препоръчам. Нашенските новини трябва да се събират; между тях трябва да бъдат библиографическите известия, само че те трябва да се придружават с малка бележка за съдържанието и качеството на всички ония книги, които редакцията не мисли да разглежда в отделни по-дълги рецензии. Това ми дохожда сега на ума, това ти и пиша. Ако ми хрумне по-нататък друго нещо, па ще ти пиша. Какво слушаш за „Период. спис."?Ще излииза ли скоро?

Пловдив
5 февр. 1892

Твой: Ив. Пеев-Плачков

[1] Първите два броя на сп. „Мисъл" излизат в същност в края на 1891 г., но по издателски съображения са датирани така: кн. I — януари 1892 г. и кн. II — 15 януари 1892 г. Отначало периодичността на списанието като че ли не е определена, защото по две книжки или двойни излизат и през месеците февруари — III и IV; април — VI и VII; юни — IX и X. Последната — XII книжка — е отпечатана през август.

В първите пет броя на „Мисъл" д-р К. Кръстев отпечатва студиите: „Сократ и Апологията на Сократа от Платона" (кн. I, с. 61—70); „Из съвременната българска повест. I. И. Вазов" (кн. I, с. 2—13); „В царството на легионите. I. С тебешир и с въглен от М. Георгиев" (кн. III и IV, с. 222—234).

[2] Статията на д-р Георг Один, преподавател в Соф. у-т, „Влиянието на Германия върху Франция" е отпечатана в броевете I, III и IV, V (с. 42—45; 170—186; 300—314).

[3] П. П. Славейков публикува в първите пет броя творбите: „Сепване" (кн. I, с. 14), „Присъдата на Фрина" (кн. III и IV, с. 189—193), „Цар Крез на кладата" (кн. V, с. 297—299).

[4] В кн. II, III и IV, V е отпечатана обширна рецензия за учебника на Георги Дерманчев (преподавател по история в Софийската класическа гимназия) „Стара история". Източни народи, гърци, римляни. София, 1890, с. XV плюс 416 плюс XVI и 4 географски карти. Тя е подписана от Ст. Икономов. Според писмото на Ив. Пеев-Плачков тази рецензия е на Д. Т. Страшимиров (20. XII. 1868—2. III. 1939), известен историк на националноосвободителните борби на българския народ от XIX в. За отбелязване е, че с името на Ст. Икономов в списанието е публикувана и студията „Робството у старите източни народи" (кн. II, III и IV).

[5] „Промишленост" (1887—1891). Научно-икономическо списание, редактирано от Л. Паяков, К. Милде и др. Издавано в Свищов; „Светлина" (1891—1934); редактор-издател-Й. Михайлов. Първото добре уредено илюстровано и научно-популярно списание у нас.

[6] Сп. „Библиотека св. Климент“. Двумесечно литературно издание на културно-просветното дружество „Св. Климент“. Ред. Петко Каравелов. Печата оригинална и преводна художествена литература (П. Р. Славейков, Ив. Вазов, Ст. Михайловски, Т. Г. Влайков, Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Молиер и др.).

[7] Статията „Нашето Висше училище“ е на д-р Ив. Д. Шишманов (кн. III и IV, с. 235—246).

[8] Д. П. Ангелов. „Веселостта в живота и в училището“ (кн. I, II, с. 55—60, 145—150).

[9] Ст. Икономов (вероятно Д. Страшимиров). „Робството у старите народи“ (кн. II, III и IV).

[10] М. Драгоманов. „Земский либерализъм“ (кн. II, III и IV, V, VI и VII). Михаил Драгоманов (18. IX, 1841—20. VI. 1895) е украински историк, етнограф и публицист. От 1889 г. до края на живота си е професор по история в Софийския университет.

№ 7

Драгий ми Кръстев,

. . . . . .

Вазова наистина не виждах. Тогава, като болен, не излизах една неделя и друга излизах само до училището. После го потърсих, а той си бе отишъл. Не ми си явявал, че „Х“ и „Новъ“ са Вазов.[1] С Генадиевци[2] не съм говорил, ала мисля, че г-н В. (Вазов) сам ще се е отрекъл от „Мисъл“. И разбирам защо го е направил: страх го е било да не рекат хората, че Той е тебе *помощник* (подч. Ив. П. П.). Същата тая мисъл го е блазнила и кога сте преговаряли за задружно издаване на едно списание. Човек, наистина, би трябвало да гледа какво изважда на печат, а не при какви условия прави това, дали като самостоятелно светило или като сателит; но у нас малцина вярват това; тая е, може би, една от причините, по които у нас работните сили се разпръсват така; и това ще следва, докато стоим в периода на детинството.[3]

Пловдив
21 април 1892

Твой: Ив. Пеев-Плачков

[1] В първата годишнина на сп. „Мисъл“ Вазов отпечатва три стихотворения: „Нощно пътуване“, „Твоите очи“ и „На един скрьбен приятел“ (кн. III и IV, с. 187—188). Първите две са подписани с инициалите „Н-ров“, а третото — с „Х“.

[2] Става дума за братята Никола и Харитон Генадиеви, родом от Битоля. Първият (19. IX. 1866—30. X. 1923) е известен буржоазен политически деец; вторият (1861—1914) е журналист и преводач. Редактирал е в. „Балканска зора“. Вероятно през пролетта на 1892 г. Вазов е посетил за кратко време Пловдив и е гостувал на двамата братя.

[3] Обяснението на Ив. Пеев-Плачков на причините, които са накарали Вазов да престане да сътрудничи в сп. „Мисъл“, е до известна степен едностранчиво. Той едва ли се е страхувал, че ще го сметнат за „помощник“ на д-р К. Кръстев. Така например Вазов дълги години е след това „помощник“ и пръв сътрудник на сп. „Българска сбирка“, редактирано от неговите политически приятели С. С. Бобчев и М. Маджаров. Освен това през първите две-три години от излизането на „Мисъл“ д-р К. Кръстев има подчертано положително отношение към творчеството на поета. За отдалечаването на двамата един от друг важна роля започват да играят причини от литературно-естетически характер, които в края на XIX в. ги отвеждат в два противоположни лагера.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

СТЕФАН ЕЛЕВТЕРОВ

ПРОБЛЕМИ НА ПОЕТИКАТА В „ДО ЧИКАГО И НАЗАД“

Пътеписите на Алеко Константинов са рожба на едно ново съзнание, освободено напълно от утилитарните и прагматични цели на неговите предшественици. Никак не е случайно, че от всички пътешественици през Възраждането единствен Ст. Панаретов не изтъква каквито и да било практически подбуди за своето пътуване и пак той единствен посяга към перото, ръководен само от творчески порив. Новите условия на живот след Освобождението, относителната материална сигурност, диференциацията сред интелигенцията и обособяването на политическия живот и кадър, високото образование, получено в европейските столици — всичко това създава нов тип интелигент. Неговата връзка със съдбините на държавата и нацията вече губи характера си на практическа обществена деятелност и се превръща постепенно в чисто духовна. Той се разграничава съзнателно от утопичната идеализация на нашата самобитност, скъсва окончателно с патриархалната ни затвореност. Той възприема политическите, социални, научни и културни идеи на най-светлите умове на човечеството, трансформира ги, обогатява ги, подчинява ги на строга и взискателна нравственост, за да ги лансира като близки или подалечни цели на нашето развитие. Производството на духовни ценности и идеи, търсенето на нови хуманни и етични хоризонти за обществения идеал се превръща в специфична задача на значителна част от българската интелигенция и преди всичко на писателите. Този процес на изолиране на интелигенцията от пряко участие в ръководството на обществения живот и на затварянето ѝ в сферата на абстрактното духовно творчество трае дълго и се развива болезнено, изразява се в терзания на съвестта и дълга, въплътени така трагично в лириката на Яворов, а и в творчеството на ред други писатели. Той намира своето специфично проявление и в личността и творчеството на Алеко Константинов.

НОВ ТИП ОТНОШЕНИЕ КЪМ ФАКТИТЕ НА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА

„До Чикаго и назад“ е замислено първоначално и в най-общ план като документално описание на пътешествието на А. Константинов из една безкрайно далечна и екзотична за българския читател страна, като свидетелство за фантастичните постижения на науката и техниката пред прага на XX в. За това говори и авторското заглавие: „От София през Париж до Чикаго и обратно“, напомнящо пространните заглавия от възрожденската ни книжнина и променено така щастливо от Беньо Цонев в „До Чикаго и назад“. Но още в първите пасажи се долавя лекокрил стил и освободено от опеката на всякакви схеми въображение, което игриво съчетава достоверни описания с поетични картини, трезви разсъждения с нетърпеливо любопитство. Още тук се разкрива прецизната художествена мярка, с която авторът пресява впечатленията си и отхвърля всичко, което би го отклонило от основната тенденция на пътеписа. Може в отделни моменти да надделяват описателните или поетичните картини, но в цялост пътеписът не само се отклонява от прагматично-документалната насока, следвана от възрожденската ни пътеписна литература, той я преодолява творчески и по този начин се превръща в нейно отрицание. Нека отбележим още, че категоричната присъда над чисто документалната тенденция в пътеписа бе произнесена далеч преди още тази тенденция да се изяви напълно, да достигне зенита си и да поеме към своя творчески залез. Затова и след „До Чикаго и назад“ тя ще продължава да съществува, само че белязана вече като непълноценна и безперспективна. Преждевременното отрицание на една жанрова насока, преди тя да се е изчерпала творчески, е израз на ускорените темпове, с които се развива новата ни литература, на нетърпението да се открият нови тематични, идейни, жанрови и стилови простори. Оттук и едновременното съществуване на модерни, дори авангардни литературни открития с художествени примитиви, останали на доизживяване от предшествуващи литературни епохи, оттук и рецидивното активизиране на отхвърлени вече школи и стилове, характерно за творческите напъни на второстепенни писатели. Може би тук трябва да търсим и затрудненията за изграждане на адекватно художествена периодизация на нашата литература. Безспорно е, че жалоните на литературния прогрес представляват новите открития, признатите творчески завоевания, но те се появяват така несистемно и неочаквано, така изпреварват времето си, че нашата литературна история по необходимост трябва да държи сметка и за ред второстепенни автори, чието творчество доразвива и разкрива в пълнота възможностите и ограничеността на една или друга тенденция, макар и след като вече е задмината и отречена от изключителни творчески домогвания.

„До Чикаго и назад“ бележи нов тип отношение към фактите на действителността. Вместо възрожденското преклонение пред тях, вместо култа към действителното — израз на прагматично-позитивистичен мироглед, току-що излязъл от патриархалните си доспехи — сега истината се търси зад очевидното. Сложната капиталистическа действителност предлага на пътеписеца нова двуизмеримост на факта: той крие в себе си истината на видимото и истината на същността. За възрожденския пътеписец и просвѣтен деятел не съществува противоречие, а често пъти и различие между явление и същност. Подчинен на строга нравственост, нашият живот тогава е чужд на лицемерието, ограничен в своите примитивни измерения, той не познава още двуличието на обществените явления. Сега, в Новия свят, А. Константинов се сблъсква с

една действителност, която крие своята антихуманна същност дълбоко под видимия материален просперитет и разкрепостяването на личността. И най-убедителната лична почтеност е подкопана от закономерности, които стоят извън и над волята на човека и дори на обществото. Разколебани са устоите на нравственото единство, отнета е суверенната цялост на личността.

От друга страна, в чисто литературен аспект ролята на факта също е изменена. Той не е вече цел на описанието и не може да изчерпи предназначението на пътеписа. На преден план сега излиза подборът на фактите, подчинен на по-високи художествени цели. И най-незначителната подробност придобива стойност като израз на определена тенденция, защото пътеписът вече е напуснал строгото логическо преследване на една само литературна или обществена цел. Изменено е отношението към фактите — пътеписецът вече не се опира само на тях и на техния логически анализ. В негово въоръжение има значително по-разнообразни аналитични и изобразителни похвати. Променя се и вътрешното съдържание на отделния факт, той придобива много по-голяма значителност, превръща се в обобщен и характерен факт, придобива типично значение. При това той става и художествено многозначен. В резултат пътеписецът вече не е длъжен да изнася много еднотипни факти, за да изведе — сравнявайки ги — общата за всички тях истина. Той се опира на значително по-малко, но затова пък по-изразителни, по-многозначни и в същото време по-ярко илюстративни факти. Те ангажират не само ума, но и въображението на читателя. Разчитайки на порасналите му аналитични възможности и на развитото му вече съзнание на условността на литературното изображение, авторът го привлича за съучастник в изграждането на представите и в извличането на изводите. Освободеното от повтаряне на еднопосочни факти пространство се изпълва с правдоподобни, но в същност измислени детайли, които носят голяма художествена функционалност — нещо немислимо за етичните и естетическите принципи на възрожденския пътеписец. Чрез „До Чикаго и назад“ нашият пътепис се освобождава от робската си зависимост от жизнените факти и — проникайки в противоречието между същност и явление — се издига на нова степен като духовно творчество. От литературно описание на действителността той се превръща в нейно художествено интерпретиране, от фактически документ прераства в документална литература, в литература на факта.

За съжаление съществува само едно писмено свидетелство от очевидец на Алековото пребиваване в Америка, при това то не е публикувано. Става дума за спомените на д-р Чакалов — същия „момък самоковец“, за когото А. Константинов разказва в пътеписа си, че работи като словослагател, едновременно следва медицина. Ето неговите спомени, така както ги излага проф. Г. Веселинов: „През лятото на 1893 г. трима българи са заели маса в турския ресторант до Изложението в Чикаго и чакат да си поръчат обеда. Това са полковник Чилингиров от София — висок, строен мъж, в цивилно облекло, но личи, че е военен; другият е Методий Хаджипетков, син на търговец от Търново. И двамата не си служат с чужди езици. За пръв път пътуват извън България по случай честуване 400-годишнината от откриването на Америка.“ Третият е самият Чакалов. „По едно време — продължава той — виждаме близо до нас трима мъже, оглеждат се насам-натам, търсят празна маса и говорят български. Обадихме им се. Не можеше другояче. Това беше д-р Радославов, лекар от Русе, Филарет Филипов, бивш чиновник от Сметната палата, и Алеко Константинов, адвокат, и двамата от София.“ Чакалов

разказва по-нататък, че цялата група снове „от здание в здание, от зала в зала", разглежда, разпитва за всичко, което я интересува. А. Константинов и другарите му се настаняват в две стаи близо до квартирата на Чакалов, в предградията на Южен Чикаго. Те заедно се връщат късно вечер в стаите си, „изморени телом, но доволни и ободрени духом от онова, което са видели и чули през деня в големия град". „Алеко не проявяваше признаци от умора — напротив, намираше се в своята стихия. Той нямаше навик да се облегне на креслото си във влака на път за Южен Чикаго и да се отдаде на почивка, а все търсеше повод да влезе в разговор с някой спътник и да научи нещо от него, а държането му, обноските му изобщо предразполагаха събеседника му да влезе в разговор с него. Той умееше не само да избира предмета на разговора, но и знаеше как да задава въпроси." „В кабинета на д-р Станев, наш сънародник, родом от Градец, на частна практика в Южен Чикаго, запознахме се с един негов приятел — адвокат. В разстояние на един час Алеко успя да се осведоми напълно за ролята на съдебните заседатели в американските съдилища при углавни дела. Тази бърза схватливост на Алеко и умелото му държане, когато задаваше въпроси, направиха силно впечатление на приятеля — адвокат на д-р Станев." Чакалов има възможност да разговаря с А. Константинов и в града, където работи и живее — Филаделфия. На раздяла в Чикаго те си обещават, че ще се видят в този град. Заедно с д-р Чакалов те разглеждат Филаделфия, като посещават парка край реката Скулкил, монетния двор, където виждат известните сребърни „цепеници", за които се говори в „До Чикаго и назад", и пр. Във Филаделфия нашият писател се запознава и с някой си „Елверсън", собственик на вестника „Филаделфия инкуаерър", връстник на Алеко. Тук той се интересува от ролята на американската реклама. По сведенията, които съобщава д-р Чакалов, А. Константинов се интересува от най-разнообразни въпроси от културен, икономически и политически характер. Той придружава гостите до Ню Йорк, когато те отпътуват за Европа."[1] Според проф. Ал. Ничев в спомените си Чакалов съобщава, че „във Филаделфия присъствувал заедно с Алеко Константинов, с Филарет Голованов и д-р Стоян Радославов на тържество по случай откриването на Карнегиевия дворец в Хага. Главен номер в програмата на тържеството била кантатата „Ангелът на мира" от Менделсон. Силно впечатление направило съобщението, че повечето монарси в света, включително и руският император, се споразумели да отнасят всички спорни международни въпроси до Хагския съд. „Алеко — продължава Чакалов — беше в особено настроение. Ето и думите, доколкото си ги спомням: „Аз съм много обнадежден тая вечер. Мирът в Европа е осигурен. В това можем да бъдем напълно сигурни, особено като се вземе пред вид, че както руският император, така и Вилхелм II са се изказали категорично за мира."[2]

Сигурно в спомените на д-р Чакалов има известни неточности, сигурно е, че той ги е възстановявал, четейки отново „До Чикаго и назад" (оттук и грешката с името на Голованов — Чакалов го нарича Филарет Филипов, както е назован и в пътеписа). Но независимо от това те са извънредно ценен източник за отношението на А. Константинов към действителните факти, за подбора и интерпретацията им. Много от това, което съобщава Чакалов, Алеко по различни причини не е използувал в пътеписа си: познанството си с

[1] Г. Веселинов. Алеко Константинов, критико-биографичен очерк. — Год. Соф. унив., т. LIII, 1, 1959, с. 86—87.

[2] Ал. Ничев. Алеко Константинов. С., 1964, с. 294.

подполковник Чилингиров, както и това, че заедно са обхождали изложението; че се настанили в две стаи в предградията на Южен Чикаго и всяка вечер се прибирали с влака от Изложението; че в кабинета на д-р Станев се запознал с един американски адвокат, от когото научил подробности за ролята на съдебните заседатели в американските съдилища; че Чакалов ги е изпратил на пристанището в Ню Йорк; че е разговарял със собственика на в. „Филаделфия инкваерър" за ролята на американската реклама; че е присъствувал на тържество във Филаделфия по случай откриването на Международния съд в Хага. Може част от съобщенията на Чакалов да са плод на несигурна memория и все пак бие на очи колко много неща А. Константинов е пренебрегнал. Още по-красноречиви изводи налага сравняването на използуваните от А. Константинов факти с тяхното излагане в спомените на Чакалов. Така от многобройните контакти със самия Чакалов пътеписецът съобщава с неутрален тон само един-два, затова пък подробно ни информира как той работи като словослагател, за да може да следва, и завършва пасажа с категоричен авторски акцент: „По американски! Трудолюбив, интелигентен и скромен момък." Случаят с д-р Станев е използуван пък като критика на българските медицински власти, които не признали американската му диплома, макар че признават дипломи, издадени в Цариград или Букурещ. Така Станев бил принуден да се върне в Чикаго. За да се освободи от обстоятелствеността, Алеко предава случая с д-р Станев като разказан му от другиго, а за връзките си със самия Станев съобщава само с едно изречение: „С него се запознахме в нашия павилион."

Внимателният анализ ще покаже, че при подбора и преработката на фактите за пътеписа авторът се е ръководил от следните принципи: 1) да не превръща пътеписа в отчет за пътешествието си; 2) да не претоварва пътеписа с излишни факти, а да запази само най-характерните; 3) да изостави напълно биографичното в образа на повествователя, като съсредоточи вниманието върху мирогледното му и психологическо разкриване; 4) да представи пътя към крайната истина, към идеите-изводи като активна дейност на интелекта на повествователя, без да разкрива в подробности всички свои източници и всички предварителни разсъждения. В цялост тези принципи демонстрират пренебрежение към обстоятелствеността и приоритет на чисто художествения интерес, който търси типичното, същественото в явленията и се стреми да го разкрие чрез характерни типове и сцени. Ярката индивидуалност на типовете и сцените трябва да активизира въображението на читателя, да му създаде илюзията, че сам, „по собствен път" стига до изводите, които е направил пътеписецът. С други думи, да го освободи от натрапчивата опека на вездесъщия автор, да стимулира неговото съучастие в изграждането на творбата. Защото при цялата обективност на публичното си съществуване едно художествено произведение се реализира в крайна сметка в съзнанието на конкретния читател. Трябва да признаем, че по това време нашата художествена литература по принцип се гради като завършена авторска система. В тази система на читателя е отдадена чисто пасивна роля, авторите разчитат априорно на неговото мирогледно съпричастие и само в редки случаи на неговото „творческо" съучастие. От тази гледна точка белетристиката преди Вазов се характеризира с неограничената хегемония на автора, със сигурна еднозначност на художествените внушения, с позицията на автора-демиург. С повестите си Вазов направи първите пробиви в тази затворена система, разколеба абсолютизма на белетриста и въведе многозначността на всички равнища

на художествената структура. Кризисните обществени и нравствени процеси през втората половина на осемдесетте и особено през деветдесетте години наложиха временно забавяне на този процес, дори цялостно връщане към еднозначни белетристични системи, а в много случаи и към пряка публицистична изява на авторската позиция. Затова е толкова по-ценен този принцип в поетиката на „До Чикаго и назад", който малко след това в „Бай Ганьо" ще бъде повторен и обогатен. При това прилагането му в документален в основата си жанр като пътеписа показва колко по-перспективен е той в чистата белетристика.

ПЪРВИЯТ ПРОБИВ В НАШЕТО ОТВАРЯНЕ КЪМ СВЕТА

Алеко Константинов е първият български писател, който така задълбочено анализира чужда на българските представи действителност. Още през Възраждането у нас проникват от Европа — въпреки азиатската затвореност на Турската империя — прогресивни идеи, плод на изпреварило ни с цяла епоха икономическо и обществено развитие. Най-светлите умове на нашия народ са се вдъхновявали от тези идеи, търсили са пътища за присаждането им на българска почва и за преодоляване на изостаналостта ни и най-често са ги намирали в революцията. С право се гордеем, че още в мрака на робството у нас проникнаха идеите на социализма, макар поради феодалните и патриархални условия те да претърпяха утопична трансформация. Но в тези случаи имаме работа със заимствуването на идеи и с тяхната трансплантация на българска почва. Всичко, което бе годно да служи на българската кауза, се пренасяше у нас. Понякога това ставаше толкова безкритично, че у един и същ автор съжителствуваха най-прогресивни възгледи с отдавна отминати и дори вече ретроградни разбирания. Но в тоя привиден еклектичен хаос от идеи внасяше ред един върховен критерий — практическата им полезност за българското историческо развитие. Целият духовен капитал на нацията бе впрегнат от историята да решава съдбоносните проблеми на нашето собствено съществование. Затова малко се интересувахме от чуждите проблеми освен ако не ни засягаха пряко, нито път бяхме в състояние да проверяваме истинността на дадена идея чрез обществената практика в собствената ѝ родина. Това продължи и след Освобождението, когато трябваше да се решават практически ред кардинални национални проблеми. В тези години нашата политическа мисъл се научи да разплита сложните ходове на европейската дипломация и макар по силата на обстоятелствата този опит да бе използуван само в сферата на практическата политика, без да получи теоретично обобщение, той има изключително значение за нашето отваряне към света.

Що се отнася до художествената ни литература от следосвобожденските години, известна е нейната пряка ангажираност с националните, демократични, обществени и нравствени колизии на времето. Тя бе толкова затворена в нашите собствени проблеми, че бяха нужни титаничните усилия на Пенчо Славейков и другарите му, за да си пробият път в нея някои общочовешки и културно-психологически интереси. Но по времето, когато Пенчо Славейков току-що бе започнал науките си в Германия и още не знаеше, че нему е предопределено да извърши синтеза на нашата национална художествена традиция с културната и хуманистична проблематика на европейските литератури, А. Константинов без шумната манифестация на своя „по-млад

от него другар“ тръгна да пробива пъртина в новата насока, която литературата ни щеше да поеме след него. Наистина нему е чуждо месианското самочувствие на Славейков, той не претендира за ролята на литературен водач и затова не се стреми да наложи собствените си литературни открития като път, а още по-малко като единствен път за цялата ни литература. По всичко изглежда, че сам той няма съзнание за това значение на литературните си произведения. Може би затова нито съвременниците му, нито пък изследователите след смъртта му оцениха по достойнство неговата роля за „европеизирането“ на нашата литература. Преди да се открои достатъчно ясно и категорично, неговата роля бе засенчена от шумните борби, с които се наложи новата линия на сп. „Мисъл“. Тя измести фокуса от „До Чикаго и назад“ и „Бай Ганьо“ към психологическата и философска лирика на Славейков. И в този факт се изразява спецификата на нашето скоростно литературно развитие — преди да се утвърди и развие една линия, преди да достигне зенита си, още в самото ѝ начало тя бива засенчена и задмината от друга. При това в случая имат значение не само ценностните критерии, но преди всичко претенциозната агресивност. Ранната смърт на Алеко му спести разочарованието от литературното поражение, което преживя Славейков от своите ученици и приемници — символистите.

Разбира се, между Славейков и А. Константинов има съществени различия. Славейков го блазнеше миражът на вечните стойности в изкуството и той до голяма степен подценяваше тяхната историческа преходност. Макар сам да се бореше за издигане на родната ни литература на по-висока степен, той не беше чужд на самообланщението, че това ще бъде крайната степен на съвършенството, че ще успее да наложи ако не вечни, поне дълговечни и неизменни творчески принципи. Оттук и неговото презрение към незаконната връзка на изкуството с „врявата на деня“, оттук и илюзията, че ще успее да създаде надсоциална и дори наднационална художествена система. При цялото си приятелско уважение към таланта на своя приятел Славейков — в тон с д-р Кръстев, А. Теодоров [Балан], Б. Цонев и други съвременници — не смята „Бай Ганьо“ за произведение с висока и трайна литературна стойност, въпреки че — или по-скоро тъкмо защото — признава голямото му обществено значение: „В тоя първоначален вид, в какъвто сега имаме „Бай Ганя“, неговата художествена цена не е голяма, но затова пък обществено-културното му значение за нас е едно от най-големите.“[3]

В противоположност на своя по-опитен и амбициозен в литературата другар интересите на А. Константинов са насочени изцяло към съвременността при всичката ѝ социална и нравствена уродливост. Европа и Америка го интересуват не толкова с високата си култура и изкуство, колкото с материалния си и обществен прогрес. От тази именно позиция той непрекъснато сравнява в „До Чикаго и назад“ българската действителност с Америка. В противоположност на Славейков А. Константинов проявява съвсем жив интерес към социалните и политическите проблеми, включва ги органически в произведенията си. Нещо повече — цялото му творчество представлява изследване на социалния и политическия климат в България от началото на деветдесетте години с интерес не толкова към психиката на личността, колкото към социалната психология, не към изконния бит и нрави на българина, а към тяхната съвременна деформация.

[3] Предговор на Пенчо Славейков към „Съчинения на А. Константинов“, кн. I, 1901, с. XLVI.

Покрай предаденото с живо чувство за пластика и настроение пътуване през океана, покрай съвършената в лиризма си картина на ниагарското чудо, покрай великолепните описания от Изложението пътеписът на А. Константинов представлява непрекъснато сравнение на българската политическа, обществена и икономическа действителност, на българските нрави и психика, на нашата мярка за приличие и достойнство с Америка. В повечето случаи това сравнение не е изведено в текста, то се реализира в съзнанието на читателя. Но авторът разчита, че то ще бъде направено, нещо повече — цялата живописна и пластична сила на перото му има за неизповядана цел да активизира не само въображението, но и интелектуалните способности на читателя, да го накара да анализира и сравнява. Авторът иска не само да го следваме по дългия път из Америка, той ни заставя да следваме мисълта му, да споделяме подема и съмненията му, да бъдем съпричастни в изграждането на съжденията и заключенията му. Той разкрива психически състояния и мисловна дейност не защото преследва психологически ефекти. Автодисекцията цели да го приближи и слее с читателя, да обедини в единство интелекта и психиката на читателя с тези на повествователя, за да ги насочи в точно определен път, предварително извървян и изпитан от автора още по време на пътешествието му. Сравненията с българската действителност понякога са преки, друг път се появяват под формата на алюзия, на спонтанна асоциация, а неведнъж авторът се позовава на изградени вече у българския читател представи и умножавайки ги и разширявайки ги, се стреми да му създаде илюзията за грандиозните мащаби и фееричността на Изложението. Те възникват без определен ред и система, разхвърляни са на пръв поглед хаотично, а в същност са подчинени на една ясна цел — да въвлекат читателя в мисловния свят на пътеписеца, да го накарат да изживее самостоятелно неговите възторзи и съмнения.

Интересен е проблемът, по какъв начин възникват скритите и явните сравнения с българската действителност у пътеписеца. Текстуално, като изключим сцената с Неделкович, обикновено те се появяват асоциативно, неконтролирани от логиката. Но тъй като се появяват доста често и по правило имат за мотив критичното отношение на Алеко към българските политически и обществени нрави, очевидно е, че те са израз на съзнателно търсени съпоставки. Критични по съдържание, те показват, че авторът непрекъснато дири в Новия свят, в темповете и резултатите на неговия материален прогрес, в неговата икономическа и обществена организация образци за нашето собствено развитие напред. Сатирик по принуда, но идеалист по душевна нагласа, той копнее да открие идеал за обществено устройство, за пълна хармония на личните с обществените интереси, за единство на материалния прогрес с разцвета на нравствеността и хуманността. Той носи в себе си характерната българска трезвост и позитивен скептицизъм, затова предпочита да открие този идеал не в света на идеите и абстрактното духовно творчество, а претворен в действителни, макар и не тъй съвършени форми. Като пътеписец Алеко се стреми да увлече и читателя в своя идеализъм. Това е скритият, но същински смисъл на неговите преки сравнения с живота в България. Той е останал незабелязан от изследователите му, както не го е разбрал и първият му редактор, проф. Б. Цонев, който е видял в тези сравнения само политическата злободневност и доста последователно ги е съкратил при първата публикация на „До Чикаго и назад“ в „Български преглед“. (Не смятам, че го е ръководил само страхът от отмъстителността на Стамболовите властници,

защото е запазил някои острокритични забележки.) По същите причини той се отзовава пренебрежително за началото на пътеписа, добавено или възстановено от Алеко в самостоятелното издание: „Прибавил нещо и в началото за пътуването си през Сърбия и Австрия“, но особено е раздразнен, че авторът възстановил „своеобразното свое заключение“ (след израза „О, добре дошел, какво има в Америка?“), съкратено от редактора в списанието, и „загрозил с това доста края на хубавите инак бележки.“[4] Същото становище изповядва и Пенчо Славейков: „Прибавките във второто издание (С., 1894) [т. е. самостоятелното издание — б. а., С. Е.] на „До Чикаго и назад“ са не всякога добри, особено лоша е дългата нехарактерна и ненужна прибавка в края, след израза „О, добре дошел. . .“[5].

Съкратените в „Български преглед“ места имат принципно значение за автора. За това говори не само обстоятелството, че той ги възстановява в самостоятелното издание, но и изявлението му „Едно обяснение“, отпечатано в сп. „Мисъл“[6]: „Аз не само че не съм искал да правят поправки на моя ръкопис, но даже се разсърдих и написах едно остричко писмо на г. Георгова. . .“ Очевидно не се касае само да уязвено авторско самолюбие, а до неща, които засягат самата същност на авторския замисъл. А. Константинов не е концепирал пътеписа само като описание на своето пътешествие из непознати страни, не се е задоволявал само да повдигне завесата на материалния просперитет на човечеството в бъдещите няколко десетилетия. Той е търсил много по-дълбоките, духовните измерения на това развитие. Позицията му се отразява и върху прокарания през целия пътепис паралел между българската и американската действителност. Тя дава възможност на автора да бъде еднакво критичен и към нашата, и към американската обществена система при всичките съществени различия между тях.

Значителна част от сравненията в „До Чикаго и назад“ нямат подобен принципен характер. В тях авторът използува изработените вече у българския читател представи, за да може, опирайки се на сетивния му опит, да му създаде впечатление за грандиозните мащаби на изложението. Докато паралелът между българската и американската действителност е израз на гражданската позиция на автора, на неговите обществени стремления, вторият тип сравнения има чисто литературен характер, адресирани са към сетивата на читателя, по-точно — към неговата рецепторна дейност.

Характерен е стремежът на А. Константинов да се приближи до читателя, по-скоро — да приближи читателя до себе си. В тази област той няма равен измежду своите съвременници-писатели. Когато пише „До Чикаго и назад“, той се стреми не толкова да реставрира спомените си от пътуването и изложението, колкото да го преживее, поставяйки се отново в позицията на човек, влизащ за пръв път в досег с нов свят. С други думи, повествователят се поставя в положението на читателя и от негово име преминава по целия дълъг и сложен път на натрупване на обективни впечатления и на техния идейно-логичен анализ. Той не представя Изложението като застинал спомен, не го предава като съдържание на своя мисловен свят, като опредметено вече съзнание, а като реален живот, като обективна действителност в

---

[4] Предговор на Б. Цонев към „Съчинения на Алеко Константинов“, кн. II, 1903, с. III.

[5] Предговор на Пенчо Славейков към „Съчинения на А. Константинов“, кн. I, 1901, с. XLVI.

[6] Мисъл, IV, 1894, кн. II, с. 216.

процеса на нейното възприемане чрез сетивата и на нейното осмисляне чрез интелекта. Въздействувайки върху въображението и логическата дейност на читателя, уеднаквявайки се с него, той го води уверено към превръщането на материалния свят в идеална действителност. Изглежда, че в предметните, описателните пасажи на пътеписа авторът следва действителната хронология на своето собствено пътешествие, че тяхното композиционно разположение съответствува на последователността и етапите на завършилото вече наблюдение. Това е класическата за пътеписа композиционна схема. Но също така сигурно ми се струва, че осмислянето на впечатленията не е съобразено с хронологията на тяхното възникване в етапа на действителното наблюдение, че то се извършва — поне в своя завършен литературен израз — в процеса на създаване на произведението. Това не са спонтанни мисловни реакции — въпреки че авторът им е предал тъкмо такава литературна форма. Те са израз на дълбоко осмисляне и прозрение в същността на явленията, разкриват идейната и творческа позиция на автора, те са чисто духовен, творчески акт. Тук вече повествователят не е в състояние да съхрани илюзията за пълно единение с читателя, както беше в етапите на натрупване и първична преработка на впечатленията, той се разделя с него, издига се високо в сферата на идеала, за да разкрие пред читателя хоризонти, за които той самичък, без помощта на автора не би могъл да достигне. Композиционното разпределение на тези — нека ги наречем, идейни — елементи в пътеписа обаче не е съобразено с логиката на авторското съзнание, а е подчинено на стремежа читателят постепенно и „сам" да стигне до генералните изводи. Оттук и техният привидно спонтанен характер.

ТРИ СТЪПАЛА ПО ПЪТЯ КЪМ ИДЕАЛА

Преминаващото през целия пътепис сравнение на българската с американската действителност няма затворен характер. За разлика от своя предшественик Иван Богоров А. Константинов не се ограничава само в търсенето на образец за нашето собствено развитие напред. Бъдещето на българското обществено устройство не изчерпва неговите идейни търсения. Привлича го много по-мащабната идея да проникне в бъдещето на човечеството, да види съдбата на личността в условията на бъдещата цивилизация, в условията на една съвършена обществена организация. На пръв поглед първоначалната цел на пътешественика не отива по-далеч от търсенето на образец за обществено устройство, който да противопостави на примитивните и варварски нрави в България. Пътеписът ни внушава, че авторът променя постепенно своята позиция паралелно с натрупването на разочарования от американската действителност. Отначало неговият идеал като че ли се уеднаквява със смътната му представа за американския живот, затова той дава простор на нетърпеливия си копнеж по-скоро да стигне Новия свят, да види чудото на прогреса, да се наслади от неизчерпаемите съзидателни възможности на човека, да докосне цивилизацията на бъдещето. Но когато се спре стъписан пред разголената от Неделкович истина, когато го смути насмешливият поглед на Доктора, в който прочита собствения си потискан страх „И тук е същото", когато се натрупат и други съмнения, той постепенно ще изостави тоя първоначален идеал, ще се прости със собствените си илюзии, защото е разбрал, че материалното преуспяване угрозява човешкото у човека. Оттук и горестният тон на обобщаващия му размисъл, когато се прощава с Америка. Колкото по-

вече нараства увереността му, че в Америка няма да срещне осъществения идеал, толкова повече самият му идеал се извисява и придобива общочовешка определеност. На преден план изникват съдбоносни въпроси: не угрозява ли самата цивилизация своя творец и създател; третиран от позициите на хуманизма, прогресът не се ли превръща в свое собствено отрицание; развитието на обществото не убива ли развитието на личността. „. . . Личността, индивидуалността съвършено почти изчезва, като се превръща в автомат, в раб на един нов, много по-силен и несъкрушим господар — обществото."[7] Алеко е разочарован от меркантилността и егоизма, отблъсква го фетишът на богатството, стихията на потреблението, дехуманизацията на човека и отчуждението в обществото. Но в своя нравствен максимализъм той отива много по-далече — в няколко безсмъртни страници от пътеписа А. Константинов се изравни с великите хуманисти от миналото и — един от първите не само у нас — продължи в своята съвременност борбата им в защита на хуманизма и на всестранно развитата и богата човешка личност — върховната цел на цивилизацията и прогреса. А. Константинов бе писател-моралист, както го определи Михаил Арнаудов,[8] но него не го привлича конструирането на абстрактни етични системи, с цялата си същност на гражданин на света и творец той е обърнат към съвременността. Висшата цел на писателското си дело той вижда в критичния анализ на съвременната действителност от позицията на нравствения и хуманистичен идеал. Затова в „До Чикаго и назад" срещаме много по-ясно разочарованията на идеалиста, отколкото очертанията на идеала. „Туй бясно движение на железници, на параходи, на трамваи, с асансьори, тези замрежени с жици улици, този дим, този шум, тази суета. . . при това онези загрижени физиономии, онези неми уста, лишени вече от способност да изобразят усмивка. . . У-у! Студено! . . . . Лутнали, припнали всички американци, като чаркове на една машина, като че безсъзнателно, автоматически сновят, преплитат се и от машината капят долари, тези долари те пак ги влагат в машината и пак като чаркове сновят. . . *Е, ами кога ще живеем*. . ."[9] (к. а. — С. Е.).

Както някога Данте премина през кръговете на ада и през чистилището, за да съзре божествената светлина, така и Алеко тръгна от преизподнята на примитивните и варварски български обществени нрави, за да премине през дехуманизацията на американското общество и да утвърди идеала, че само разцветът на личността и развитието на човешкото у човека ще придаде морална стойност на материалния прогрес и на обществения напредък.

Пътеписът създава у читателя увереност, че А. Константинов стига до своите великолепни в трагиката си изводи постепенно, че натрупването на впечатления от Изложението и от американския живот го подтиква към тях. В същност в края на произведението сам авторът признава, че е носил тези съмнения в душата си далеч преди да тръгне за Америка: „Още преди три години, като прочетох тази книга на Белами[10] (сега преведена вече и на български), побиваха ме тръпки, като си представях, че човечеството един ден ще достигне до това автоматическо състояние, което Белами ни представлява като

---

[7] А. Константинов. Избр. творби. С., 1974, с. 126.

[8] М. Арнаудов. Алеко Константинов. — Български писатели, живот — творчество — идеи, т. V, с. 30—35.

[9] А. Константинов. Цит. съч., с. 101.

[10] Edward Bellamy. Looking Backward 2000—1887. А. Константинов вероятно е чел първия руски превод на романа под заглавие „В 2000 году", издаден през 1889 г.

идеал на отдалеченото бъдеще."[11] Развитието на градовете, на транспорта (при това преди още да е изобретен автомобилът), автоматизацията на икономиката, фетиша на капитала — всичко, което нашият пътеписец среща в Америка, само го убеждава, че романът на Белами не е безпочвена фантазия и разкрива съвсем реалната угроза за бъдещата съдба на човечеството. „Като се вгледа човек внимателно в живота на американците, пò е наклонен да мисли, че романът на Белами не е дотолкова фантастически, не е безусловна утопия, както се показва на европейския читател. . ."[12]

Така сравненията с българската действителност се превръщат в същност в частичен въпрос, в стъпало към големия проблем — „Каква е съдбата на човека в днешния и в бъдещия свят?". Генералният паралел в „До Чикаго и назад" не е България — Америка, а светът в реалност и перспектива, от една страна, и хуманистичният идеал на автора, от друга. По този начин А. Константинов руши традиционната представа за пътеписа като за информативен и описателен жанр и обърква не само първия си редактор, проф. Б. Цонев, който със съжаление отбелязва, че „До Чикаго и назад" „не дава някои специални подробности по уредбата на Чикагското изложение, но е пък единствено досега българско съчинение, дето можеш намери сведения както върху реченото светско изложение, тъй и върху Америка изобщо"[13]. В същност „До Чикаго и назад" е първото българско художествено произведение, което напуска тесните рамки на нашия национален живот като предмет на изображение и проблематика, като — нещо много по-важно — мярка за света и чрез хуманистичния патос на автора изразява тревога за съдбата на света и на човечеството. При това във време, когато техническата цивилизация и технократията правеха още първите си стъпки и главоломните им успехи будеха единствено възторг и удивление.

СТРУКТУРА НА ОБРАЗИТЕ

Обикновено човешките образи в пътеписите нямат автономно значение, те се появяват епизодично и имат повече документален или илюстративен характер, отколкото художествени функции. Така е и в „До Чикаго и назад". Нашият представител в Изложението Шопов е показан чисто информативно и не носи емоционална или идейна информация. Той и композиционно не е отделен от естествената хронология на наблюденията, макар че чрез неговите думи — впрочем косвено предадени — се дават сведения за интереса на посетителите към нашия павилион, статистически и чисто икономически данни. Тези сведения обаче се губят на фона на колоритните сцени и ироничните разсъждения и алюзии на автора.

Живописно щрихираните образи на пътниците в парахода са също информация, но от по-висок разред. Чрез тях и авторът, и читателят разбират, че далеч не целият свят живее с празничното възбуждение на Изложението, че навсякъде хората живеят със своите делнични тревоги и грижи, от които най-насъщна е грижата за хляба. „Аз отначало мислех, че всички са тръгнали на разходка в Чикаго, та попитах и този момък: „Вие, разбира се, на Изложението отивате?" Чрез тези образи, както и чрез сцената на Хавърското пристанище, дори с началните редове — за пътуването през Австрия, пътепи-

[11] А. Константинов. Цит. съч., с. 100.
[12] Пак там, с. 101.
[13] Предговор на Б. Цонев към „Съчинения на А. Константинов", кн. II, 1903, с.II.

сецът набелязва — съвсем неусетно и непринудено — основната си тема: как живеят хората по света, дали високата култура на една страна означава и висока нравственост у отделните ѝ граждани, дали богатството на държавата и демократичната ѝ политическа уредба осигуряват благоденствие и разцвет на личността. Но тази тема ще се разкрие в пълнота чак в Америка, която е надежда и упование за хиляди и хиляди, осъдени на мизерно съществование в собствените си страни: „по-голямата част от пътниците отиват просто така, на риск, като че със затворени очи: Америка е богата, в Америка лесно се печелят пари, тичайте да тичаме в Америка!“[14].

Неделкович има още по-важна художествена задача — това е контрапунктът, необходимото отрезвяване след няколкоседмично трепетно очакване и радостно възбуждение от срещата с Новия свят. Той е вече облечената в образ начална идея, която по-нататъшните контакти с американския живот непрекъснато ще разширяват и материализират.

Чакалов, д-р Станев и Хаджипетков са епизодични образи. Първият има и композиционни задължения, другите двама са показани само косвено и анекдотично. Но те представят едно авторово убеждение ,което досега е останало почти незабелязано. Чрез тях се разкриват деятелността и предприемчивостта, здравите сили на нашия народ: „Браво на Х. Петкова, че е умял да се възползува от състоянието си, а не е предпочел, както болшинството от нашата jeunesse dorée, да си пръска парите в шантаните и по *академите*“;[15] или пък по адрес на Чакалов: „ В течение на пет ваканционни месеца той работи като словослагател нощно време (той е нощен работник) в печатницата на един вестник и този труд му покрива разноските за останалите седем месеца, когато той следва науките си по медицината. По американски! Трудолюбив, интелигентен и скромен момък.“[16] Тези идейни акценти остават скрити в потока от последователно критична пряка информация за България. Но по-късно, в „Бай Ганьо“, в „Невероятно, наистина, но факт: 300 души на Черния връх“ и другаде, когато Алеко размишлява предимно върху българската действителност, той ще се върне на тях, ще ги обобщи и в директна авторска реч ще разкрие вярата си в здравите сили на нашия народ: „Господа, изучете всестранно българския народ и вий ще го обикнете; в него се крие потенциална сила, намерете здрав импулс и я превърнете в жива сила.“[17]

Много повече място е отделено на отрицателните персонажи: Айвазиян, Ганьо Сомов, русенското еврейче. Освен в пряка авторска характеристика — извънредно живописна и пластична — те са показани и в действие, в диалог. Това са първообразите на Бай Ганьо. Психиката, поведението и езикът на Айвазиян са идентични с тия на Бай Ганьо, затова може да се смята, че чрез неговия образ авторът вече е скицирал някои основни черти от духовния лик на своя бъдещ безсмъртен герой. От Ганьо Сомов е заето не само името, но и до голяма степен колоритната външност: той носи антерия, на кръста му е навит червен пояс, край него са прочутите мускали с розово масло. В „До Чикаго и назад“ Ганьо Сомов изглежда потиснат от неуспеха на търговията си, от непознаването на езика и средата, в която той не се чувствува на мястото си. Но по-късно, в писмата си[18] до А. Константинов той показва,

[14] А. Константинов. Цит. съч., с. 23.
[15] Пак там, с. 71.
[16] Пак там, с. 72.
[17] Пак там, с. 126.
[18] Те са три. Първото А. Константинов обнародва в края на фейлетона си „Честита Нова година!“ (2. I. 1895). На пръв поглед може да се помисли, че това писм-

че келепирджилъкът и безочието на литературния му съименник съвсем не са му чужди. Подобен е случаят и с писмото на русенското еврейче до автора, което А. Константинов публикува в самостоятелното издание на пътеписа си. Но колкото и саркастично да се отнася към тези образи, колкото и да иронизира поведението и „търговията“ им, А. Константинов и тук търси проява на положителните качества, с които се отличава нашият народ: предприемчивост, деятелност, находчивост: „Този труженик заслужава повече внимание и поддръжка. Той не се отчайва. Ако не сполучи в Чикаго, кани се да иде в Лондон или на изложението в Сан Франциско.“[19]

Начинът, по който са използувани всички тези образи, е в унисон с пътеписната традиция и ако има нещо, което да ги отличава, то е виртуозното умение на автора да ги спои в единна сплав с цялостното повествование и да ги разположи хармонично, за да подготви или отсени една или друга идейна линия.

ТРИТЕ ПЛАНА В ОБРАЗА НА ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ

Обаче в „До Чикаго и назад“ има още един — не тъй традиционен за пътеписния жанр — образ, който именно превръща тази творба в белетристика от най-висока класа: образът на повествователя. Той не е вече известният от други книги пътешественик, който, запознавайки ни с местата, които е посетил, по необходимост ни запознава и със себе си. Но това са външни, понякога и биографични сведения — логичен дял от общата информация, която пътеписът предлага. Вазовите пътеписи вече щрихират и образа на повествователя, но той се изчерпва почти само с пантеистичното му светосъзерцание. А. Константинов еманципира напълно образа на пътеписеца, превърна го в пълноценен художествен образ, а чрез него и пътеписът премина границите на художествената публицистика и прерасна в пълноценна белетристика. Информативната, обективната страна на този образ (предистория, физически качества, портрет и др. под.) е напълно изоставена — нека си спомним, че и у Бай Ганьо тези елементи почти липсват — и това прави задачата на автора още по-трудна и в същото време истински новаторска. Затова пък вътрешният, духовният лик на повествователя е разкрит с необикновена широта, с усет за психологическите нюанси. Този образ импонира със своя емоционален свят, с богатството и разнообразието на преживяванията, с едва доловимите преходи от едно чувство в друго; с интензивността на преживяванията, които при все че на места достигат до крайно напрежение, са хармонично балансирани и не преминават в афект. Образът на повествователя се разкрива като психологическа цялост със темперамента и неизтощимата си жизненост, с необикновената чувствителност към комичното, с жадното любопитство и устременост към новото, с острата наблюдателност и умение да откроява характерното, с липсата на каквато и да било преднамереност, с комбинативността на въображението и свободната игра на асоциациите? Този образ носи в себе си наслоенията на нашата балканска патри-

---

на Ганьо Сомов до А. Константинов е плод на авторовата фантазия, литературна характеристика на героя. Пенчо Славейков обаче уверява, че такова писмо Алеко действително е получил. След като не отговорил, Сомов му изпраща още две писма. Второто е изгубено, но третото е публикувано от П. П. Славейков в бележка към фейлетона (Съчинения на А. Константинов, кн. I, 1901, с. 42—43).

[19] А. Константинов. Цит. съч., с. 65.

архалност и затова понякога го смущава свободното държание на американците, особено на жените, което не се съгласува дори и с нормите на европейската етикеция. Но в същото време той не се стъписва пред чудатостите, не изгубва ведрото разположение на духа и при най-неочакваните обстоятелства умее да се приспособи към условията, вместо напразно да се сили да ги пригоди към себе си. Той не ахка от възторг и не блещи изумено очи, защото има своя мярка за стойността на живота; но едновременно с това не отминава безразличен, нито отрича безапелационно, защото е чужд на всякаква закостенялост и защото е готов да обогати нравствените си и жизнени принципи с всичко хубаво, което среща у другите. Той има моралното право да бъде критичен към другите, защото е критичен и към себе си, може да отхвърли неприемливото у чуждите, защото преди това го е отхвърлил и у своите. Образът на разказвача ни привлича с богатия си интелект, с интензивната дейност на ума, който непрекъснато съпоставя и анализира, за да стигне до същността на американското общество и да прозре, че материалното преуспяване угрозява човешкото у човека. Отблъскват го меркантилността и егоизмът, фетишът на богатството, стихията на потреблението, дехуманизацията на човека и отчуждението в обществото.

Романтичният устрем, неизтощимият ентусиазъм, оптимизмът са едната страна на Алековата личност. Но тя е щастливо уравновесена от характерната българска недоверчивост и жизнен скептицизъм, от трезвостта и критичността. Това са двете основни позиции, двата основни мотива, които непрекъснато се преплитат в пътеписа за Америка, материализирани в различни картини и образи, изпълнени с различни по напрежение и стойност емоции. Наред с тях са премесени и епизоди, емоционално почти неутрални, съдържащи предимно информация — неизбежен елемент на всеки пътепис. В „До Чикаго и назад“ те са твърде малко и твърде кратки, авторът бърза да придаде живот и динамика и на най-безцветните описания. В личността на повествователя като че ли съществуват два противоположни и взаимно изключващи се полюса: възторгът, емоционалният полет и скептичната ирония, интелектуалният протест. Но тяхното противопоставяне е само привидно, те са израз на единна и сложна натура, в която се откроява като основна характеристика душевното равновесие и нравствената хармония между жизнени принципи и идеали, между психика и поведение, между интелект и емотивност.

На пръв поглед приповдигнатият стил на А. Константинов представлява своеобразна останка от сантиментализма, тъй обикнат преди, пък и по негово време в литературата ни. Но като повествовател Алеко не само е чужд на сантименталното отношение към действителността, той воюва против сантиментализма като литературен принцип. Още в „До Чикаго и назад“ той демонстрира пълен отказ дори от сантиментално-патриотичното умиление. С цялата си същност на гражданин и творец той е обърнат към съвременността и към бъдещето. Не го блазни величието на миналото, сенките на героите от националноосвободителната епопея не смущават духа му. Само на едно място — в статията си „По повод на една книжка“ — той се спира на възрожденската епоха, и то за да се насочи пак към съвременността си. Той не е склонен да идеализира народните добродетели като народниците и тук-там из по-сетнешните си литературни творби е нахвърлил бегли щрихи на окаян живот и невежество, на допотопна изостаналост и робско примирение, на съществуване, чиито цели не надхвърлят най-примитивните жизнени инстинкти. Творчеството на А. Константинов — наред с прозата на З. Стоя-

нов — е първото последователно, доведено докрай противодействие на сантиментализма в българската белетристика и в това отношение то е симптом за появата на безкомпромисния реализъм на Страшимиров и Стаматов.

Наистина нашият пътепис следва трайна тенденция на освобождаване от сантименталността. Но тази тенденция води към обективизма, към верността и безпристрастието на факта. У Вазов виждаме крайния резултат на тази тенденция, но в същото време пак неговите пътеписи са доказателство, че обективната достоверност не е истинският лек срещу сантименталността: стига да докосне мили на душата му теми, Вазов е податлив на умиление. Алеко тръгва по друг, по-резултатен и по-сигурен път — самоиронията на повествователя. Тя представлява отрицание на сантиментализма вече не само като творчески подход, но и като лично светоусещане, дори като психическа реакция. Ярък пример за опозицията самоирония-сантиментализъм ни е дал сам авторът в очерка „Бай Ганьо прави избори", както и в някои от фейлетоните си. Нравствените или, по-точно, социално-нравствените начала у повествователя се развиват постепенно. В „До Чикаго и назад" образът на разказвача е по-универсален, в неговата идейна и естетическа платформа надделяват хуманистичните аспекти. В „Бай Ганьо" социалните и нравствените принципи на повествователя са значително по-конкретни, а самият образ на разказвача се превръща в необходимия за уравновесяване на хармонията контрапункт. Във фейлетоните образът на повествователя се превръща вече в самостоятелен обект на изображение: в „Страст", „Честита Нова година" той е и единственият образ, затова тук самоиронията е задължителна и служи за компенсация на обективността; в „Отворено писмо до г. Велчо Велчев" и в „Ами мен защо закачаш бе, Тодоре" образът на разказвача се слива напълно с автора, който има смелостта да използува и гражданската си биография в защита на нравствените си и обществени позиции и на личното си достойнство.

Личността на повествователя в „До Чикаго и назад" се разкрива в три различни плана: *публицистичен* — чрез пряка изява на авторовите убеждения, на размислите му, на обобщаващите му съждения; *повествователен* — разказвачът е главен герой на пътеписа, той води наблюдението и участвува във всички сцени (онова, което препредава според чужд разказ, е съвсем ясно разграничено чрез композиционни и езикови средства), той е едновременно субект и обект в художествената система; *психологически* — наблюдавайки света извън себе си, повествователят в същото време наблюдава и самия себе си, регистрира и анализира своите реакции, своя начин на мислене. Онова обаче, което прави особено силно впечатление, е сцеплението на тези три плана, абсолютното единство в личността на повествователя. Само придирчивият анализ може да отдели — при това условно — идейните от повествователните или психологическите моменти.

Критическата литература обикновено не прави разлика между образа на повествователя в „До Чикаго и назад" и личността на А. Константинов. Вероятно това се дължи на пренебрегването на условността и типизацията, на ролята на въображението в пътеписа и третирането на този документален жанр в буквално документален смисъл. Безспорно изразените от повествователя идейни убеждения съвпадат с убежденията на самия А. Константинов, макар да разкриват само част — може би най-важната, но все пак част — от неговия мироглед. Затова с помощта на идейно-тематичния

подход към пътеписа му можем да стигнем единствено до извода, че автор и повествовател се покриват.

В повествователния план личи ясно стремежът на автора да типизира образа на повествователя, да му придаде общовалидни черти, да го направи интересен за читателя не само като свидетелство за собствената си личност, а като характерно за българина поведение. Тук е изключително трудно да се разграничи кое в образа принадлежи на действителната личност на автора и кое е резултат на стремежа му да придаде по-общ, универсален характер на образа на разказвача. Изправени сме пред същите трудности, които преживяха първите критици на „Бай Ганьо" и които ги накараха да твърдят в хор, че той бил рисуван пряко от натура, че е вярно, но грубо, литературно необлагородено копие от действителни лица. С известна модификация тази трактовка бе запазена и в някои по-нови изследвания, които в увлечението си да открият повече подробности около прототиповете на Бай Ганьо неволно поставяха знак за равенство между действителните лица и тяхното литературно превъплъщение. Така или иначе, днес разполагаме с много повече сведения за прототиповете и с много повече доказателства за почти буквално съвпадение между тях и Бай Ганьо, отколкото с проучвания за превръщане на прототипа в тип. В „До Чикаго и назад" има и преки доказателства, че авторът се стреми към типизация на своя главен персонаж — разказвача. Това са честите директни или индиректни обръщения към читателя. Те разкриват стремежа на повествователя да се приближи до обобщения читател, до неговия манталитет и психика, да го направи съучастник в пътуването и наблюдението, в преживяванията и размислите — с една дума, да включи в образа на разказвача черти от обобщения образ на читателя. Това са, от друга страна, образите на неговите спътници Филарет и доктора. За разлика от другите второстепенни лица в пътеписа те нямат никакво самостойно значение, нямат биография и почти са лишени от портрет, т. е. като е намалил до възможния предел пластичното им представяне, авторът се е стремил да ги приближи по характера на изображението им до образа на разказвача и по този начин да му придаде по-общ и типичен смисъл. Това са най-сетне някои особености в образа на самия повествовател и преди всичко отсъствието на биография и портрет, на видими показатели, които да го идентифицират с автора. Тук вече А. Константинов напуска не само една традиция в нашия пътепис, но и прекрачва жанровите граници, пренасяйки в този документален литературен вид черти от обобщения и безплътен образ на разказвача в чистата белетристика.

Първият наш пътеписец, който поставя в центъра на пътеписа личността на повествователя, в същото време е и първият, който чрез самоиронията се отчуждава от него. На редица места в „До Чикаго и назад" авторът иронизира своето поведение и реакции. Отдалечаване на повествователя като литературен образ от автора като действително лице срещаме още в самото начало на пътеписа: „Аз въобще съм си малко *свитичък,* а в тази минута до такава степен *се слисах,* щото твърде е възможно да съм се разцълувал с някой непознат, а да съм забравил да си взема сбогом от най-ближните си. Нейве!..."[20] (к. а. — С. Е.). Подобно значение има и епизодът с картоиграчите във влака от Хавър за Париж: „Артистът премяташе картите толкова неизкусно, щото аз всякой път познавах „где е попа" и с *всичката си наивност*

[20] А. Константинов. Цит. съч., с. 22.

казах му, че ми е позната тази игра. . . Докторът и Филарет, по-опитни, усетиха шарлатанията по-рано от мене и почнаха да си проверяват джебовете и да се закопчават по-солидно, но аз, който никога не играя на карти, малко остана да почна *„да си вадя парите, изхарчени за Чикаго.* Шайката, щом видя, че ние *„не сме прости"*, прекрати играта и замълча. Ами като почна тренът да влиза в тъмните тунели? . . . Слава Богу, отървахме се само с безпокойството. . ."[21] (к. а. — С. Е.). Тук личи явният стремеж на повествователя да се приближи до психиката и манталитета на българския читател. Особено характерни са сцените в хотела и ресторанта след пристигането в Ню Йорк. Чрез самоиронията повествователят се представя в положението на обикновен българин, който за пръв път се озовава в светска среда и стъписан от блясъка и етикецията, не знае как да се държи. Той се стеснява от невежеството си, търси напразно помощ в бедния си жизнен опит и най-после се оставя безсилен на грижите на импозантния като Бисмарк келнер. В същата светлина са показани и двамата му верни спътници — доказателство, че те само нюансират образа на повествователя. С комизма си тази сцена напомня донякъде обеда на Бай Ганьо у Иречек, разбира се, без неговото дебелоочие, бруталност и простащина. Струва ми се, не може да има съмнение, че тук А. Константинов съзнателно отдалечава повествователя от себе си. Дори действително да е преживял известно колебание и несигурност пред сложния етикет и пред чудатите американски обичаи, авторът преднамерено хиперболизира объркването на своя литературен двойник — повествователя не заради комичния ефект, както обикновено се мисли, а за да го приближи до културата, манталитета и възприятията на обикновения българин. И по този начин да превърне образа на повествователя от литературно копие на авторовата личност в обобщение, от индивидуалност в художествен тип. В това отношение А. Константинов далеч изпреварва развитието на нашата литература, чийто главен стремеж по негово време е да се избави от прякото авторско присъствие и от посредничеството на писателя, да създаде у читателя абсолютна илюзия за обективно и непосредствено съприкосновение с реалния свят, което бе така блестящо осъществено в разказите на Елин Пелин.

Комизмът на подобни сцени в „До Чикаго и назад" не е самоцел, нито пък извира само от обективната ситуация. Ако се взрем внимателно, ще видим, че в неговата основа винаги стои иронията — само че обърната навътре, към повествователя, а не навън, към обстоятелствата. След хиперболизираната безпомощност, смайване или незнание на разказвача самоиронията е необходима за възстановяване на равновесието. Докато Бай Ганьо в подобни ситуации ще махне пренебрежително с ръка или ще се усмихне покровителствено и ще рече, че другите са невежи и простаци, повествователят в „До Чикаго и назад" импонира със своята възприемчивост и с толерантно отношение към чуждите нрави и привички. Вместо да се сили напразно да пригоди обстоятелствата към себе си, той разкрива достатъчно нравствени сили, за да приспособи себе си към обстоятелствата, да възприеме положителното у другите. Той не губи опора в себе си и не се отказва безкритично от собствения опит, не страда от чувство за малоценност и без да изпада в нахална самонадеяност, съхранява самочувствието и достойнството си. Затова комизмът и самоиронията в „До Чикаго и назад" са нещо много по-значително от литературни похвати, те се превръщат в психологическа ком-

[21] А. Константинов. Цит. съч., с. 107.

пенсация на нашата изолираност и изостаналост от света, в типична реакция на националната ни психика от онова време. Така образът на повествователя се раздвоява — той съдържа черти от личността на автора и в същото време представлява обобщен типичен образ на българския интелигент в съприкосновенията му с материалния прогрес и обществените нрави на Новия свят.

Това раздвояване изпъква още по-ясно в третия, психологическия план за разкриване образа на повествователя. Една от формите, в които се проявява, е отстъплението, изразяването на несигурност в собствените твърдения. Повествователят беседва със себе си и с читателя и искрено изповядва, че някои неща не си спомня съвсем точно, поправя изказани вече мисли: „А вътре в този гигант (зданието на мануфактурата и свободните изкуства — б. а., С. Е.) са построени стотини павильони. . . И ето ни пред едно дюкянче, над което се развява (*не* се развява, защото вътре в зданието няма вятър) българският трикольор"[22]; „като продължение от всемирното изложение и като необходимо допълнение, построен е един, да го наречем, панаир, около три (*чакайте да не сбъркам*!) *километра надлъж*"[22а]; „Тука видях круши и ябълки, големи като главите ви (*нямам по-точна мярка за сравнение*)"[23]; „*Аз очаквах,* според описанията, да видя по него хиляди кораби, но видях само десетина"[24]; „един от тези салони беше постлан (*страх ме е да не ме лъже паметта*) с рогозка"[25]; „Във вътрешността му се вие до върха желязна стълба, която на всеки дванадесет (*или 18 — не помня*) стъпала се пресича с площадка за почивание"[26]; „*Видяхте ли, че щях да забравя*! Добре, че поменах Руан, та ми дойде на ума. . ."[27] (к. а. — С. Е.).

Много по-съществена е другата насока на психологическото раздвоение в образа на повествователя — самонаблюдението и анализът на собственото си психологическо състояние. Това е характерно за всеки развит интелект — да следи своите реакции, да ги наблюдава сякаш отстрани и безпристрастно и следователно да ги владее и контролира. В „До Чикаго и назад" подобни места не са тъй чести, но пък са особено характерни. Ето някои от тях: „Интересно е, че много неща, които бях виждал само изрисувани, сега, като ги виждах на всемирното изложение в действителност, гледах ги като нещо познато, като че не за пръв път ги виждам"[28]; „И представете си, че когато аз мога да си спомня за съвършено незначителни неща, видени самтам из огромното изложение, за този фантастичен замък положително нищо отделно не мога да си наумя"[29]; „Мене ме зачуди лесницата, с която немците се претопяват в тази страна"[30]; „Но в онзи момент ние бяхме толкова уморени и като че притиснати, задавени от хилядите впечатления, възприети от всичко окръжающе — щото не Atlantic City, ами нищо не можеше вече да ни интересува; с едно странно равнодушие гледахме на неща, които за пръв път би поразили европееца."[31] Психологическото само наблюдение, чиито спон-

---

[22] А. Константинов. Цит. съч., с. 60—61.
[22а] Пак там, с. 63.
[23] Пак там, с. 80.
[24] Пак там, с. 83.
[25] Пак там, с. 88.
[26] Пак там, с. 90.
[27] Пак там, с. 106.
[28] Пак там, с. 74.
[29] Пак там, с. 76.
[30] Пак там, с. 103.
[31] Пак там, с. 95.

танни прояви са ни познати и от мемоарната литература, както и способността за превъплъщение, демонстрирана така блестящо от Вазов в „Чичовци“, подготвят почвата за навлизане на писателите в душевния свят на човека, проправят пътя на психологизма — като тематика и като естетическа платформа — в нашата литература. Наистина у А. Константинов интересът е насочен преди всичко към социалния живот, към видимия свят, психологическите наблюдения се представят не автономно, а чрез техните обективни проявления. „Ние въобще бяхме в този момент *въплътено нетърпение,* а пък известието, че ще пътуваме с разкошния плаващ дворец, съвсем разстрои нервите ни. Кой гледа Париж! Съмнало, не съмнало, ние търчим на гарата St. Lazare, отгдето часа в 9 1/2 специалният трен на параходното дружество ще ни отведе в Хавърското пристанище. *Цели два часа чакахме* на гарата. Тренове дохождат, заминуват и всякой сигнал *като че изсвирваше в сърцето ми.* Половин час до тръгването почнаха да *капят* един по един, а сетне *потекоха* цели групи пътници за Новия свят“[32] (к. а. — С. Е.). Така и социалната психика в литературните произведения на А. Константинов съществува преди всичко и все още във формата на социално поведение.

Към психологическия план за разкриване образа на повествователя принадлежи и специфичната роля на асоциацията. Струва ми се, че А. Константинов е първият български белетрист, който така широко и последователно използува асоциативния принцип в творчеството си. Скоро след него той ще навлезе и в поезията ни, ще се превърне в една от характерните творчески отлики на „Сън за щастие“, на Яворовата лирика и на символистичната поезия.

ЛОГИЧЕСКИ И АСОЦИАТИВЕН ПРИНЦИП НА КОМПОЗИРАНЕ

Основната композиционна схема на „До Чикаго и назад“ следва хронологически наблюденията на пътешественика. Но вътре в нея повествователят често се отклонява, скача от предмет на предмет, от образ на образ, вмъква автопсихологически забележки или сатирични алюзии за българската действителност, свои разсъждения и изводи и т. н. Вътрешното разположение на тези моменти, преходът от един към друг обикновено се извършва по законите на асоциативното мислене. Затова външно те изглеждат неконтролирани и ненасочени, дори произволни и понякога хаотични. Тъкмо това е дало основание на М. Арнаудов да ги обозначи с термина „импресионизъм“: „Увеждайки в пътеписа един импресионизъм, за който никой не бе дал порано у нас идея, А. Константинов улучва темпа на възприятията и нетърпението за сродяване с новото, способно да ни изненадва и смайва.“[33] Произволът в асоциативните преходи е в същност само една илюзия за читателя, докато повествователят ги възпроизвежда твърде преднамерено, в определен — макар и трудно доловим — ред, като се ръководи от основната си идея. Той разграничава много ясно пасажите на наблюдението, отделя ги дори лексикално („Аз се отвлякох“, „Сега да се върнем на Brodway?“, „Ето ни и на Бруклинския мост“, „Ние сме пред Колумбовия фонтан“, „Е, хайде сега да се връщаме назад, към Стария свят“, „По-нататък е зданието на транспортацията“, „В отдела за мините няма да се спираме“, „Утре рано сме в Чи-

[32] А. Константинов. Цит. съч., с. 22.

[33] М. Арнаудов. Алеко Константинов. Български писатели, живот — творчество — идеи, т. V, с. 22.

каго", „В понеделник, след закуската. . ." и т. н.) и ортографически — те винаги започват на нов ред. Но в тези пасажи неговата мисъл игриво преминава от предмет на предмет, от наблюдение към анализ и макар че следва точно определена насока, по пътя си тя изминава доста асоциативни кривулици. Повествователят използува едва ли не целия набор от различни типове асоциации, но преобладават асоциациите от по-висш интелектуален разред за сметка на асоциациите от по-пасивен тип, породени от чисто сетивни възприятия. Оттук и впечатлението, че повествователят владее и преднамерено насочва асоциативното си мислене. Ще посоча само няколко примера: „В 9 часа сутринта потеглихме от Париж, минахме пак през *Руан*. . .#Видяхте ли, че щях да забравя! Добре, че поменах *Руан,* та ми дойде на ума. . ."; „Пътят ни от Америка за Европа мина по-еднообразно. Нямаше тук онази въодушевена от надежди и любопитство публика. Каквито и недостатъци да има в американския живот, Америка все пак обладава една притегателна сила."; „Като посещаваш Америка, трябва да минеш по едната линия, за да видиш Ниагара, трябва да минеш и по другата, за да видиш Вашингтон. # Сега да се спрем във Вашингтон."; „След дълги препирни оказало се, че американката ни считала според *изложените* предмети за едно американско племе. . . # И гърците, горките, и те бяха се *изложили*. . ." и др. (к. а.—С. Е. Знакът # означава мястото на асоциативния преход).

Пасажите, които съдържат предимно описание, са изградени по правило в ясна и логически последователна линия в съответствие с етапите на наблюдението. Пасажите, които съдържат предимно сравнение и анализ, психологически наблюдения и размисли, са изградени вътрешно много по-свободно и следват капризната линия на импресионистично-асоциативното съзнание на повествователя. Наличието на два различни литературни елемента: наблюдение и анализ, наличието на два различни типа отражение: обективен и субективен, най-сетне, наличието на два различни принципа на вътрешно структуриране на текста: логически и асоциативен, определя и двата плана в композиционното изграждане на пътеписа: макро- и микрокомпозиция. Макрокомпозицията е логически последователна и по правило следва етапите на пътешествие и наблюдение. Вътре в нея са разположени пасажи, чиято микроструктура се отличава със свободни асоциативни преходи на мисълта и на въображението. Новаторското преплитане на тези два композиционни плана дава на А. Константинов неоспорими предимства в сравнение с неговите предшественици и съвременници в пътеписа, пък и изобщо в художествената проза.

ЕДНОИЗМЕРНОСТ НА ОБЕКТИВНОТО ПРОСТРАНСТВО И МНОГОИЗМЕРНОСТ НА ПСИХОЛОГИЧЕСКОТО ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЕ

Художественото пространство в „До Чикаго и назад" е организирано по принципа на двойната експозиция, която експонира обективни картини паралелно с тяхното осмисляне в съзнанието на повествователя. В зависимост от това то може да се раздели на две: художествена територия на обекта и художествена територия на субекта.

Обективното пространство е изпълнено с всички онзи сцени, лица, събития, изложени предмети, природа, градове, улици, паркове и т. н., които пътешественикът среща по пътя си и в Америка. Тяхното изключително множество разширява неимоверно вътрешните граници на пространството, уплътнява го. Необикновената наблюдателност и впечатлителност на повествова-

теля, интензивната дейност на сетивата му увеличава вместимостта на пространството, изпълва го с много повече съдържание, превръща го в художествено пространство. В съответствие с изискванията на жанра неговата разчлененост съответствува на реалната обособеност на предметите, които го изпълват. Новото, което А. Константинов внася в нашия статичен дотогава пътепис, е необикновеното чувство за движение и живот. В неговите пътни записки всички предмети са в движение, дори най-неподвижните картини излъчват динамика и без са олицетворени (авторът използува олицетворението твърде рядко), оживяват в съзнанието на читателя. Движението е поскоро външно, механично преместване в пространството — както на наблюдаваните предмети, така и на наблюдателя, — отколкото вътрешно развитие. По тази причина пространството би изглеждало твърде плоско и едноизмерно, ако не беше скритият паралел, който авторът прокарва. Целият предметен свят в пътеписа е непознат и странен за българския читател с неговия ограничен от полупатриархалните условия жизнен опит. В този смисъл показаното от пътеписеца издига на нова степен предметното съзнание на читателя, показвайки му бъдещото развитие на неговата собствена материална среда. От гледна точка на нашата вековна изостаналост американската действителност и още повече нейното бъдеще, показано на Изложението, може да изглеждат нереални и фантастични, но авторът е успял да прозре, че в една или друга степен това е пътят на нашето собствено развитие. Така едноизмерността на пространствените наблюдения, ограничени в съвсем кратко време, се изкупва от бясната динамика на американския живот и в съзнанието на читателя се реализира като развитие — все още само възможно и недействително — на нашия български живот.

Обективният свят в „До Чикаго и назад“ е извънредно широк и в художествената си територия обхваща настоящето и бъдещето едва ли не на цялата съвременна материална цивилизация — доколкото нейната най-висша форма, демонстрирана на Изложението, съдържа в себе си преходните етапи и тенденциите в развитието и на западноевропейските страни. В този смисъл показателна е иронията, с която авторът представя павилиона на индианците, театъра от Самоа, селото на южноокеанските островитяни и на остров Ява, турското село, мавританския дворец, каирската улица и — разбира се, българския павилион. Също тъй е показателно и възхищението му от напредъка, където и да го срещне: „Пусти японци, страшно напреднали! Ненапразно те се считат възточни англичани. Жива, деятелна, интелигентна нация! Като че са се надумали сега, на всемирното изложение в Чикаго, да зачудят света със своя напредък. И наистина го зачудиха. Няма ни един отдел в изложението, в който те да нямат свой павилион. Навсякъде, наред с първокласните европейски държави, ще видиш импозантни кьошкове с надпис Japan.“[34]

Но субективното пространство в „До Чикаго и назад“ е още по-широко и по-съдържателно, макар границите му да са затворени само в едно човешко съзнание. Този ограничен микросвят обаче е пълен с вътрешно напрежение и интензивен живот. Неговото единство и цялост са изградени върху основата на динамичното равновесие и подвижната хармония. Негово съдържание е съотнасянето на целия обективен свят с идеала. Но и идеалът на повествователя не е застинал и мъртъв сбор от канони, единствената му форма на

[34] А. Константинов. Цит. съч., с. 68.

съществование е движението и усъвършенствуването. При форсираното обществено и културно развитие на нашата страна, особено през втората половина на миналия век, съвсем не е изненада промяната и дори резкият завой в идейните и естетическите позиции на писателите. Примери има много, достатъчно е да припомним низходящата идейна еволюция на З. Стоянов, намерила, макар и ограничено отражение във втория и особено в третия том от „Записки по българските въстания"; достатъчно е да посочим трагичното крушение на обществения идеал в лириката на П. Яворов или мистичната метаморфоза на С. Михайловски. По правило обаче всички тези промени — независимо от формата на еволюцията, от степента на осъзнаването ѝ и от емотивната реакция на твореца — водят към деградация на обществения идеал, към стесняване на идейните хоризонти, към сътворяване на красива, но илюзорна и надземна действителност или към затваряне на творческата личност в собствения си субективен свят:

И ей ме днес: погледай, връх е — самота.
И ти се върна, моя красота!
Че няма зло, страдание, живот
вън от сърцето ми — кивот,
където пепелта лежи
на всички истини-лъжи.
Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои — пещ
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

(Яворов, Песен на песента ми)

Еволюция претърпява и общественият идеал на А. Константинов в „До Чикаго и назад", но възходяща, макар че по своему и тя е свързана с нравствени сътресения. Трите стъпала на тази еволюция са: българската действителност, от която авторът е отвратен и потиснат. В пътеписа тя не е представена предметно, съществува само като изходна точка в съзнанието на повествователя; американската действителност, на която пътеписецът възлага много надежди и в началото си я представя като осъществяване на идеала за материален прогрес и демократично обществено устройство. Нейното художествено усвояване се реализира главно в опредметеното обективно пространство, но то се преплита и със субективното ѝ възприемане и съотнасяне с идеала в съзнанието на повествователя; тъкмо това преплитане е причината за отместване границите на идеала, за неговото разширяване и извисяване до тревога за съдбата на човека и човечеството в този дехуманизиращ се свят. А това е вече третата действителност в „До Чикаго и назад", съществуваща само като духовно измерение, като илюзия и мечта, като отдалечаващ се идеал. Верен на истината, авторът признава ред предимства на американския живот и преди всичко материален прогрес и реализиран в обществената практика демократизъм, но те не са в състояние да изчерпят неговия нравствен и хуманен идеал, напротив, тъкмо те пораждат тревогата и терзанията на идеала и по този начин преместват границите му далече в бъдещето на човечеството.

Сложни са и проблемите на времето в пътеписа на А. Константинов. Обективният свят се реализира по правило в съвременността, макар че от гледната точка на българската действителност и изобщо на „Възтока", а също

и на примитивните народи, представени на изложението, тази съвременност е в същност далечно бъдеще. Гледан обаче от позициите на идеала, този съвършен в материалното изобилие и в организацията си свят е в същност едно стъпало към отдалечаване от идеала. Осъзнат и отречен в съзнанието на повествователя, той се превръща в минало. Така онова, което в материалното време на пътеписа представлява трудно достижима реалност, далечно бъдеще за много народи, в субективното пространство и в психологическото време изглежда усвоена и изживяна минала действителност. Обективното пространство в пътеписа е едноизмерно, то се разгъва само в едно време — съвременността. То придобива истинската си многоизмерна същност само когато се третира субективно, когато се превърне от фактическа реалност в реалност на съзнанието. Тук вече то се разгъва в трите временни плана — на миналото, настоящето и бъдещето, тук то придобива своята истинска стойност. Ценностният критерий не е в простанството, а във времето, не е в постигнатото — макар то да съществува само като образец за бъдещето, — а в желаното, в идеала.

Може би изглежда странно, че отчуждението и дехуманизацията бяха отречени още в зародиша на нашия технократичен век от писател — рожба на примитивна патриархална среда, че знамето на хуманизма бе издигнато така високо в литературата на една страна, която едва що бе почувствувала родилните мъки на капиталистическото общество. В същност тъкмо нашето закъсняло обществено развитие разголи уродливите форми на конфликта между новото общество и формираното през вековете нравствено съзнание на нашия народ. Бруталните методи на първоначалното натрупване на капитала в България изглеждаха допотопни, безчовечни и безнравствени, когато ги сравним с отдавна стабилизирания капитализъм на западните държави, разкрил вече най-изкусителните си предимства: високо задоволяване на материалните нужди; равенство, макар и де юре, за всички; образцова организация на икономиката и на обществото; бурни темпове на развитие. В съзнанието на един народ, който бе свързал с освобождението от чуждото робство всички свои въжделения за социална справедливост и национален напредък, насилническото насаждане на капитализма изглеждаше още по-жестоко варварство. Затова интелигенцията ни бе особено чувствителна към злините, които носеше новото общество, Тя му противопоставяше идеализираната нравственост на патриархалното ни минало, разкриваше антихуманните му и безнравствени извращения и — обнадеждена — възприемаше неговото историческо отрицание — социализма. Нравственият патос на А. Константинов не е изолирано явление, той е блестяща изява на нравствения патос на цялата ни литература от това време. Но в своите хуманистични прозрения авторът на „До Чикаго и назад“ успя да преодолее битово-етнографската ограниченост на нашата литература и да я изведе от безперспективната идеализация на патриархалността върху широкия друм към идеала за общество, което ще разкрие действителни възможности за всестранно развитие и разцвет на човешката личност.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

НОРБЕРТ РАНДОФ (БЕРЛИН)

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ГОТФРИД КЕЛЕР

Готфрид Келер не принадлежи към онази представителна група на немски поети, които Пенчо Славейков повече или по-малко обстойно разглежда в специално на тях посветени статии. Но начинът, по който той го споменава в друга връзка, показва, че е бил доста добре запознат с неговото творчество.

Когато Славейков през 1902 г. публикува в сп. „Мисъл“ първата редакция на своята студия за Конрад Фердинанд Майер, той поставя редом с него и другия голям швейцарски писател на онова време — Готфрид Келер. Той го нарича „най-видния немски прозаик в XIX столетие“ и вижда в негово лице един „демократ в живота и в художеството“.[1] Доколко обаче долавя до каква степен у него се преплитат прозаикът и демократът и дали стига до познанието, че писателската значимост на Келер в края на краищата не може да се дели от неговите демократични разбирания за живота и изкуството — нека да оставим настрана, защото възникват съмнения в това отношение, когато се вземат пред вид неговите по-късни изказвания за Келер. Не трябва обаче да се отрече съвсем, че по времето, когато пише първата редакция на студията си за Майер, Славейков е подозирал нещо от такава ваимна зависимост. Но само след няколко години той гледа със съвсем други очи на демократичния мироглед на Готфрид Келер, без да говорим за това, че в излязлата през 1911 г. втора редакция на студията за Майер той изобщо вече не го споменава.

През 1905 г. Славейков публикува като предисловие към съчиненията на Христо Белчев една статия,[2] в която характеризира този не особено значителен за българското литературно развитие поет; тук той прави и няколко интересни бележки за Готфрид Келер. В цялата статия намира теоретичен израз опитът на Славейков да се освободи от всички зависимости, които са в разрез с неговите малко абстрактни схващания за изкуството. Там се казва:

[1] П. Славейков. Конрад Фердинанд Майер. 1825—1898. Литературна бележка. — Мисъл, XII (1902), кн. 2, с. 93.

[2] П. Славейков. Христо Белчев. Характеристика. — Хр. Белчев. Избр. съч. С., 1905. (Извадки от тази статия същевременно са публикувани в Мисъл, год. XV (1905), кн. 3—4, с. 159—164.)

„Първата заповед в Корана на художеството е „Няма бог освен мене. Който се кланя другиму — е проклет от мене.“[3] Малко по-нататък той пояснява какво иска да каже с това: „Тази истина за несъвместимостта на художествената с друга постоянна деятелност аз изказвам не за пръв път.“[4] Като „класически пример“ покрай „хилядите други“, които той би могъл да посочи от немската литература, за да потвърди своето схващане, той избира Г. Келер и пише следното за него: „Гениалният романист на младо безгрижно време е създал няколко творения, като Der grüne Heinrich и Leute von Seldwyla, сравнявани с творенията на Толстоя, но нуждите на живота го накарват да се прости с безгрижието си да подири прехрана в чиновничествуване. Когато сетне, след години, има пак свободно време, Келер почва отново да твори, изреждат се само една верига обикновени пазарски стоки. Мнозина си въобразяват, че чиновничествуването е кит, който поглъща само временно художниците, като ги изхвърля след това — както пророка Йона, — пак каквито са били преди. И той действително ги изхвърля, но както видяхме примера с Келера, след като изсмуче всичкия им жизнен сок.“[5]

Такава оценка, разбира се, не схваща същността на големия немски реалист. Съвсем не е така, както твърди Славейков, че в творческия път на Келер има разрив, предизвикан от неговата петнадесетгодишна чиновническа дейност (1861—1876). Напротив, тази дейност оказва в много отношения благоприятно влияние върху него и творчеството му. Самият Келер разсъждава така: „Придържането от тази солидна гражданственост. . . се състоя веднъж, изигра ролята си и може вече да бъде заменена с едно друго, цялостно съществуване, защото главното — след сдобиването със солидност и еластичност — се състои не толкова в сигурния доход, колкото в решителното житейско поведение.“[6] Самобитната демократична държавна уредба на родния му град Цюрих е предлагала не само поприще за политическа дейност, но е представлявала същевременно и сигурна основа за творческата му дейност. И само върху тази основа той можа да намери пътя към голямата реалистична литература, който бе недостъпен за повечето от неговите съвременници в Германия поради тамошната политическа ситуация. Основната тенденция на цялото му творчество — от романа „Зеленият Хайнрих“ до последното му призведение „Мартин Саландер“ — е едно „възпитание към обществена деятелност“, както правилно забелязва Георг Лукач.[7] А творческото му величие се състои в това, че той посочва на всеки сферата на неговата обществена отговорност в духовно преобразена светлина. За факта, че излезлият през 1886 г. роман „Мартин Саландер“ не показва вече онова поетическо богатство, както по-ранните произведения на Келер, трябва да се търсят по-други причини от тези, които посочва Славейков. Когато Келер пише „Зеленият Хайнрих“, той се намира в пълен унисон с демократичното развитие в Швейцария. Този роман е истински епическа творба в смисъл на великолепно реалистично изображение на обществения живот в неговата цялост. Затова и сравнението с Толстой, което прави Славейков, е напълно оправдано. В „Мартин Саландер“ обаче липсва тази всеобща хармония с външната действителност. Това Г.

[3] П. Славейков. Христо Белчев. . ., с. 21.
[4] Пак там.
[5] Пак там, с. 22.
[6] Цит. по E. Korrodi. Gottfried Keller. Leipzig, S. 30.
[7] G. Lukácz. Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1952, S. 158 („. . . Erziehung zur öffentlichen Wirksamkeit.“).

Лукач отбелязва много точно, като пише: „Колкото повече реалистът Келер е принуден да констатира капитализирането на швейцарската действителност, толкова по-сух, по-прозаичен става неговият творчески свят, който стои все по-неподвижно срещу една абстрактна утопия. . . Късният Келер се опитва да се убеди, че неговата борба не е безнадеждна. Писателската му честност се изразява в това, че именно това самоубеждение не му се отдава; но тази борба не ражда вече творчески плодове."[8] Причината за забелязаното от Славейков „пресекване поетическия извор"[9] у Келер следователно се корени преди всичко в капиталистическото развитие на Швейцария, а не в „условията на живота" на Келер,[10] не в обстоятелството, че е бил петнадесет години държавен секретар на кантона Цюрих, особено като се има пред вид,че към края на своята дейност, през 1874 г., той издава втория том на прекрасните „Новели от Селдвила."

За да се разберат причините за погрешната оценка, която П. Славейков дава за Келер, трябва да се отиде малко по-далеч и да се вземат пред вид условията на политическия живот в България към края на миналия и началото на нашия век, каквито са се представяли на Славейков. Той самият ги характеризира по следния начин в една досега с твърде малко внимание удостоена статия: „Корупция и потисничество — това бе лозунгът на седемгодишно жестоко управление, оръсено с кръв и сълзи, напъстрено с убийства, бесилки и горене на живи хора; управление, в което волската жила бе закон за България, а сопата — негов законодател."[11] Тия думи се отнасят за диктатурата на Стамболов ((1887—1894), но Славейков посочва на същото място, че неговите последователи в същност не се различават от него, защото те са виновниците за убийството на Алеко Константинов.[12] Картината, която Славейков рисува тук, разбира се,няма нищо общо с „тази солидна гражданственост", чиято демократична конституция накарва Келер да свърже своята съдба с тази на обществеността. Една държавна система, чийто обществен живот се определя от лъжа, подкуп, насилие и грабеж, може да предизвика у хора като Славейков само чувство на отвращение. Оттук става ясно защо той смята своята творческа професия за несъвместима с такава дейност, която в една или друга степен би го вплела в машинациите на реакционната българска политика. Грешката на Славейков, която го довежда до неправилната оценка на Г. Келер, би трябвало да се търси в това, че той абсолютизира това си схващане и иска да го наложи и там, където то би действувало само ограничаващо.

Това, че Славейков не променя своето едностранчиво схващане за Келер, че отива дори и по-далеч и като че ли загубва своето предишно уважение към този голям прозаик,[13] се вижда от написания през 1911 г. очерк за Теодор Щорм, в който той за последен път споменава швейцарския поет.

[8] G. Lukacz. Deutsche Rea isten des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1952, S. 165.
[9] П. Славейков. Христо Белчев. . ., с. 24.
[10] Пак там.
[11] Л. Цаклин (т. е. Пенчо Славейков). Народняците в Народното си Събрание. — В: Л. Цаклин, Ц. Сталийски, Тр. Василев и Ал. Божинов. Народняшката партия и нейните дела. Сборник от статии. С., 1908, с. 3. Срв. Ив. Богданов. Неизвестна статия от Пенчо Славейков. — Пламък, II/1958, кн. 9, с. 60 сл.
[12] Л. Цаклин. Народняците. . ., с. 11 сл.
[13] С това той се поддава и на една всеобща тенденция на онова време, характеризираща се с пренебрегване на Келер. Срв. J. Hofmiller. Letzte Versuche. München—Berlin—Zürich, 1934, S. 32.

Тук той стига до мнението, че има опасност човек да „поидиотей“[14] при четенето на „прочутия *Зелен Хайнрих*“. Вярно е, че той причислява Келер — наред с Густав Фрайтаг! — към немските класици, но това показва само, че за него понятието класик вече не е свързано с никакво актуално съдържание.

* * *

Що се отнася до поезията на Келер, не би могло да се намерят конкретни влияния върху Пенчо Славейков, Двамата поети са и твърде различни по схващанията си за живота и изкуството, за да може изобщо да става дума за влияние. Лириката на Келер, която дължи главните си импулси на политическите борби в Швейцария, на революцията от 1848 г. в Германия и на Фоейрбаховската философия, изглежда, че остава чужда на Славейков. Въпреки това в архива на поета се намери един непознат досега превод на следното стихотворение от Келер:

Siehst du den Stern[15]

Siehst du den Stern im fernsten Blau,
Der flieernd fast erbleicht?
Sein Licht braucht eine Ewigkeit,
Bis es dein Aug' erreicht!

Vielleicht vor tausend Jahren schon
Zu Asche stoß der Stern;
Und doch steht dort sein milder Schein
Noch immer still und fern.

Dem Wesen solchen Scheines gleicht,
Der ist und doch nicht ist,
O Lieb' dein anmutsvolles sein,
Wenn du gestorben bist!

Преводът на Славейков, който е без заглавие, е следният:[16]

Ти виждаш ли оназ звезда,
що гасне и трепти?
Да грей ще трябва вечността,
докле я видиш ти.

Кой знай, отдавна може би
угаснала е тя,
а греят кротки ѝ лучи
все още на света.

---

[14] П. Славейков. Немски поети. Отбор песни и характеристики на поетите. С., 1911, с. 79.

[15] G. Keller. Werke. Herausgegeben von Max Nußberger. Leipzig. Band 1, S. 120.

[16] Архив Пенчо Славейков. Музей Славейкови, Ч. I, с. 19. Вероятно преводът е направен от Славейков в Германия. Точната дата на неговото създаване не можах да установя.

За мен като оназ звезда
ще бъдеш ти сама,
о дружке, твоя поглед мил
кога покрий тъма.

Последният куплет, построен от Келер малко необикновено — да не кажем тежко, — изглежда, е създал на Славейков известни трудности. Необходими са били, както личи от ръкописа, няколко опита, докато се получи окончателната форма на превода. Въпреки голямата свобода, с която Славейков си служи при превода, може да се каже, че е сполучлив. При опазване на стиховия размер на Келер смисловото съдържание е предадено в приятна форма, макар и не така образно, както е на немски.

Подтикът за превеждане именно на това стихотворение, изглежда, е дошъл от сръбския поет Йован Йованович Змай, с чиято поезия Славейков се запознава още преди пребиваването си в Германия.[17] Когато е чел в Германия стиховете на Келер, изглежда, му е направило впечатление приликата на гореспоменатото стихотворение „Siehst du den Stern" с едно стихотворение на Змай, което може би го накарва да го преведе. През 1899 г. Славейков публикува статия за Змай, където се казва: „Не толкова оригинални, но несъмнено по-хубави (отколкото неговият цикъл „Рози" — б. а.) са Змайевите „Увехнали рози". От тях вее тиха скръб на сърце, засенено от смъртта на другарката. . . В сръбската лирическа поезия тези „Увехнали рози" би заели първо място — да би били оригинални, да не напомнят те и по дух, и по буква тъй явно известни европейски образци . . . Не една, не две от тия хубави песни са почти буквален превод и несъмнено затова са хубави."[18] В забележка към този пасаж Славейков пише: „За пример може да послужи песента „Звезда", преведена в тая кн. „Мисъл". Ето и оригинала, неизвестен може би на сърбите"[19], след което следва вече цитираното стихотворение на немски език, под него стои името на неговия автор: Cottfried Keller. Заедно с тази статия Славейков публикува също и шест стихотворения от Змай, преведени на български от него и Асен Белковски[20]; четвъртото е споменатото „Звезда", което нека цитираме като втор български вариант[21] на стихотворението на Келер:

---

[17] В 1890 г. Славейков публикува в списанието на Вазов „Денница" два превода от стихотворния цикъл на Змай „Ћулићи увеоци" („Увехнали Рози"). — Денница, I, с. 128 сл. В една запазена тетрадка на Славейков от 1888 г. (в бившия личен архив на Светослава Славейкова) също така се намират преводи на стихове от Змай.

[18] П. Славейков. Змай Йован. — Мисъл, IX (1899, т. 2), кн. 7, с. 60.

[19] Пак там. Че е останал неизвестен на сърбите, показва трудът на J. M. Milović. Deutsche Elemente in Jovan Jovanovićs Dichtung. München, 1942. Там се привеждат немските образци на много стихотворения на Змай, за Готфрид Келер обаче не се казва нищо. За него и не се споменава в книгата на Йован Йованович Змай „Преводи и препеви". Београд, 1951.

[20] В спомените си за Славейков Белковски пише: „Веднъж ме накара да превеждаме с него китка сръбски песни (печатана в „Мисъл"). — Архив Пенчо Славейков. Музей Славейкови. Спомени, № 38. Тази бележка ни кара да мислим, че в съдържанието на IX годишнина на сп. „Мисъл" е направено своеволно деление на преводите в такива на Славейков (първите три) и на Белковски (останалите три). Вероятно и последните три превода дължат окончателната си поетична форма на опитната ръка на Славейков. В сп. „Българска сбирка", VI (1899), кн. 13—14, с. 628, стихотворението на Змай „Звезда" е публикувано още веднъж. Там се посочва като преводач само Славейков.

[21] По-късно и Ив. Вазов превежда това стихотворение на Змай Йован, за първи път публикувано в неговия сборник „Из големите поети. Стихотворни преводи". По-

Звезда

„Виждаш ли оназ звездица?“
астроном един ми рече. —
„Смаял би се, да би знаял
колко е от нас далече!

„Тъй далеч и тъй високо,
че додето да премине
нейний луч от там до тука,
трябват цели сто години.

„Ний я гледаме над нази
ясна, мила затрептяна,
а пък тя отдавна вече
може би е угаснала.

„Веруваш ли?“ — Вярвам, вярвам!. . .
Често през такива нощи
глас потаен ази счувам
да ми шепне сладко още. . .

Често тъй и ази виждам
моята звездица ясна
трепка хубава и мила. . .
а отдавна тя угасна![22]

Ние не можем да се съгласим с мнението на Боян Пенев, който посочва Г. Келер като един от тези немски поети, които са оказали влияние върху Славейков, като Щорм, Майер, Грайф, Лилиенкрон и други.[23] При наличието само на един превод на едно единствено стихотворение, който Славейков прави, подтикнат от една случайност, което мислим, че доказахме, едва ли би могло да се говори за влияние. А и иначе не може да се констатира никакво въздействие на лириката на Келер върху Славейков. В антологията си „Немски поети“ Славейков не включва Келер, както погрешно твърди Боян Пенев[24]. Но може би е предвидил стихотворението „Siehst du den Stern“ за втората част на тази антология,[25] към чиито ръкописни останки принадлежи преводът на това стихотворение на Келер.

правено издание. С., 1911, с. 63. Нито в сръбския оригинал, нито при Вазов това стихотворение има заглавие.

[22] Мисъл, IX (1899, т. 2), кн. 7, с. 53. Също така и в „Българска сбирка“, срв. бел. 20.

[23] Б. П е н е в. Българска литература. С., 1945 (2 изд.), с. 192.

[24] Пак там.

[25] За намерението си да разшири книгата „Немски поети“ Славейков загатва в предговора към нея (П. Славейков. Немски поети. . ., с. 3).

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ЛАЗАР ГЕОРГИЕВ

КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА ЛИТЕРАТУРОВЕДСКАТА МЕТОДОЛОГИЯ НА БОЯН ПЕНЕВ В ЛИТЕРАТУРНАТА МУ ИСТОРИЯ

Пред много проблеми се изправя Боян Пенев при опитите да изградик своя методологическа система за нуждите на зараждащото се българско литературознание. И тази система още при изграждането си разкрива както широтата на теоретическите търсения на учения, така и обречеността на еклектическия подход към проблемите. Разбира се, една еклектическа научна програма би трябвало да породи и еклектически проучвания.

Настоящото изследване се интересува как се прилага практически научната програма на Б. Пенев, възприемана от него като литературна методология, в границите на литературната му история.

1

Направлението в литературознанието, на което Б. Пенев е наследник, наричано често позитивизъм, си е давало сметка при всички свои представители, че творбата на изкуството като *единичен* факт не може да се обясни със средствата, известни на тогавашната наука. Големите усилия са били насочени в търсене на външна обусловеност. Многобройните опити в тази насока са породили и многобройни методи, които и до днес е прието да се числят към мотодологиите, т. е. към науката.

Когато Б. Пенев е замислял своя цикъл от изследвания върху новата (за неговото време) българска литература, които да послужат за основа на една завършена литературна история, той по необходимост се е сблъскал с редица вече наистина литературно-методологически въпроси.

Така, както в теоретическите постановки се опитва да разграничи книжнината от литературата, литературното от „чисто естетическото“ и пр., и при замислите си върху литературната история Б. Пенев се изправя пред въпроса, как да обособи литературноисторическото от историческото, т. е. как да направи история на литературата, която да се различава от история, изградена върху литературни източници, но лишена от специфичния за лите-

ратурното изследване проблем. И редом с този най-труден въпрос е трябвало да мисли и за пряко произтичащия от него въпрос, как да направи историята си научна.

Теоретическата система, която Б. Пенев изгражда по чужди образци и в която е успял да вложи от себе си само безграничното съзнание за отговорността и сложността на проблемите, е наистина безупречна, що се отнася до обхвата. Но в тази система теоретическата оригиналност е изместена от теоретическата ерудиция и не само изместена от нея — тя е попречила на учения да обхване някои основни проблеми в своята работа. Теорията у него съществува, докато ползува чужди теоретически постановки, докато ги комбинира в сложна мозайка, по-сложна, както му се е струвало, от тия на предходниците и на учителите му. И тая сложност е трябвало да замести по някакъв начин необходимостта от проблема дълбочина. Времето наистина не е позволявало да се надникне повече зад завесата, но той сам не е имал никакво съзнание за неуспехите на своята теория. Това съзнание е попречило на учения да се разпростира върху проблемни територии, чужди не само на времето, но и на възможностите на отделния ум.

Б. Пенев сам изостави своя методологически модел, когато стигна до сърцевината на творбата. Той се отказа доброволно от теорията си като научен инструмент за проникване в същността на нещата, но неусетно с това откъсване от теорията в името на интуицията той започна да подкопава научността в своите изследвания. Откъсването от рационалното в името на сетивното в същност предреши съдбата и на цялата му история. Защото история на литературата, в която отделните елементи са лишени от научно проникване в спецификата, сама като цяло не би могла да запази същата тази специфика, колкото и научно да бъде комбинирана в исторически смисъл. Така Б. Пенев заради историческата научност се лиши от литературната научност и се изправя пред трудната задача от тези две различни неща да създаде научна история на литературата.

Всичко това поставя въпроса, по кой начин да се изследва историческата литературна методология на Б. Пенев. Ако неговата история е написана на принципите на обикновената история, напразно бихме търсили научната специфика, която би трябвало да характеризира литературната история. Такава история би съдържала в най-добрия случай исторически подредени литературни факти и евентуално интуитивни прозрения в литературните факти. Но история, построена на подобни принципи, не би била подчинена на литературоведска методология.

Ето че всичко се свежда до начина на обуславянето на фактите с оглед на тяхната специфика. Литературната история изисква литературна обусловеност, а литературата — обусловеност на художествената специфика в границите художествено—нехудожествено. Ако към тази специфика намери път научното обяснение, вече имаме основание да говорим за литературна методология.

2

Излизането от творбата, за да се търсят обусловители на художествено специфичното, е довело литературознанието на позивитизма до редица по-успешни или по-неуспешни методологически модели. Поради гнездото, от което са излезли, и поради преследваните цели тези методологии са били напълно убедени, че са литературни. Те не са и подозирали, че отдалечавайки се

от творбата, за да търсят източниците на нейната обусловеност, веднага са били заплашвани от опасността да се откъснат от спецификата и така да престанат да бъдат литературни. И те много често са се връщали към творбата научно обогатени, но лишени от литературно поданство. От друга страна, търсенето на литературната специфика извън научното обуславяне, по пътя на интуитивното проникване, е създало друга заблуда — заблудата, че научноспецифичните проблеми на литературата могат да съществуват извън литературно-специфичните. Боянпеневата методология съдържа и двете увлечения.

Всички тези методологии са се стремели да изградят системи, колкото се може по-сложни и по-обвързани с извънлитературните фактори, но нито една от тях не се е погрижила да проектира тия фактори върху художествената специфика. Ето защо литературознанието още по времето на Б. Пенев подготвяше кризата, която доведе до пълно скъсване с външните обусловители.[1] Литературознанието беше изиграно и в друго отношение. Всички методологии, колкото и да бяха различни и дори враждебни помежду си, успяха по един общ белег да си приличат така, че да останат в историята на литературознанието като равни — те всички успяваха да отразят художествената специфика и при това никога чрез съчинените или заимствани методологии. На българска почва Б. Пенев отрази върха на тази криза. Той събра всички недостатъци и всички предимства на този процес.

Така стремежът да се търсят външни обусловители, колкото и да привличаше с рационалността и с научността си, не можеше да получи виза за литературна научност при връщането в пределите на литературното. Б. Пенев сам е усетил тази тежка несъобразност при използуването на чужди, извънлитературни научни модели още когато е изграждал теоретическите си постижения. С интуитивното ще се постигне същността. Но същността и спецификата съвпадат. И вместо да търси пътища за научно сполучване между тия два разкъсани дяла в познанието, Б. Пенев прие механическото им прикачване. А точно в тази точка бяха събрани научните проблеми на тяхното време в областта на литературознанието. Не в това, че не са ги разрешили, а в това, че не са се опитали да ги разрешават, е вината им. Разрешаването, процесът на разрешаването на тези проблеми биха ги извели и до действителни, функциониращи методологии не само в областта на рационалното, но и в областта на литературното.

Когато оценяваме значението на Б. Пенев в историята на литературознанието, трябва да се ръководим преди всичко от това, как е използувал обусловителните си принципи. Едва след това можем да съдим какви са тия принципи. Обикновено се постъпва по обратния път, защото не се прокарва разлика между методологическите принципи на другите науки и тия на литературната наука. Принципите на една литературна методология могат исторически да се подобряват, т. е. да се усъвършенствува научната им ефективност. Но съществено при тях е да се проектират върху художествената специфика. Ето защо и най-добрите методологически принципи могат да нямат сериозно научно значение за литературните проучвания, докато в същото време най-по-

[1] Руският формализъм малко по-късно беше първият резултат от тази започваща криза, трансформирана сетне в Полша и Франция: П. Н. Медведев. Формальний метод в литературоведении. — Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.

средствена наукоподобна методология, ако е проектирана върху художествената специфика, може да бележи път в историческото развитие на литературознанието.

В същност в аналогична несъстоятелност изпадат и извънлитературните идеи и принципи, когато няма майстор-художник, който да ги проектира върху художественото.

Времето е направило много интересна проверка за възможностите на литературните изследователи да разбират подобно „олитературяване". Всеки литератор независимо от това, на какви методологически принципи изгражда изследванията си, е убеден, че именно чрез тях улавя или огражда художествената специфика. Винаги колкото по-голяма е била убедеността му в това „улавяне" и колкото повече е разчитал на научите си принципи, толкова повече го е отдалечавало времето от епицентъра на литературната наука. Подобни парадокси в другите науки няма. В този смисъл Б. Пенев изразява един от редките парадокси в литературната наука; той сам се отказва от огромната си теоретична машина, когато трябва да прониква в специфичното за изкуството.

Малцина са тези, които като Б. Пенев са долавяли така осезателно разликата между научното разбиране и литературното „можене". И това, по всичко личи, не е било резултат на неговите идейни и теоретически убеждения, а на дълбокия му усет за същността на изкуството. Не със субективизма може да се обясни преминаването му към интуитивното проникване в творбата, а с усета, че в науката за изкуството след преминаването на научната бариера остава още една бариера, която тази наука няма да преодолее. У Б. Пенев е оживяло най-напред съмнението в науката от неговото време, а след това е дошло убеждението му, че трябва да се опре на усета си, за да „довърши" уж започнатата от науката работа. И все пак той се е доверил на тази наука повече, отколкото тя е заслужавала. Само в това раздвоение ум като Б. Пенев може да допусне еклектиката да насели разсъжденията му. И колко голям и просветлен за изкуството е бил този ум, може да се съди по факта, че еклектиката от теоретически принципи не му е свършила никаква работа, а работата си той все пак е свършил.

Как е свършил той тази работа?

4

Нека пак да повторим мисълта на Б. Пенев, която разкрива парадокса, породен от знаенето и можене то: „Научното изследване на литературата, за да има смисъл и оправдание, непременно трябва да бъде обусловено от художествено схващане и тълкуване. От него именно се отива към самото изследване."[2]

Това трябваше да бъде и основното правило на Б. Пенев, когато изграждаше и теоретическите основи на своето учение за литературата, но известно е колко далече се отклони той от него.

---

[2] История на новата българска литература. С., 1933—1936. Т. I. Посоки и цели при проучване на новата ни литература, с. 46—47.

Имаше само една надежда да се излезе на верния път — като не е успял в теорията, да изостави предварително възприетите формулировки и вече от материята на изследвания предмет да извлече нови закони, а значи и нова теория. Това обаче при Б. Пенев не става. Ум, който се е отнасял компилативно към теорията, създадена преди него, трудно би могъл да извлече собствена теория от суровата материя. При това положение му оставало да събере литературни факти, да разкаже увлекателно за тях, като ни предаде усещанията си за тия факти, нещо, за което той е имал достатъчно дарование.

Ала да създаваш методология означава да откриваш една наука, като прилагаш изводите на друга наука. Умствената способност да комбинираш, да разсъждаваш за нещата правилно, да ги подреждаш прегледно, да проявяваш остроумие и дори оригиналност по повод на това или онова явление е качество на интелигентните хора. Теорията, науката изискват преминаването на една „звукова бариера", извън която и преди която не може да се говори за теоретическо мислене или теоретическо използуване на известни факти. Събирането, прочувственото разбиране и усещане, преразказът могат да са на ненадмината висота, нещо повече, само едно от тия качества може да направи от притежателя му неповторим феномен, но отсъствува ли теоретическо проникване, все едно как, за наука на литературата не може да се говори.

По традиционните литераторски представи в границите на литературната наука влизат всички литераторски занимания от средни нагоре. Тук не се различава теорията за литературата от теоретическото, т. е. научното вникване в литературата. Не се различава литературната критика от науката за литературната критика. Ученият критик, теоретикът-критик и литературният критик-интерпретатор се възприемат много често уеднаквено. Литературната история се различава от гражданската и от културната история само по описваните факти, но те всички не се различават от научната история за литературата като история със строго литературна специфика. Но това е вече високо изискване в разделянето на понятията, тук почти не се прави разлика между литературното и научно-литературното, а оттам и между научното и научно-литературно-научното. Способността да се огражда по някакъв начин художествената специфика много лесно се възприема като научна способност. Дори в наше време, ако се изкаже твърдението, че Б. Пенев е преди всичко художник на словото и учен, историк, но не и учен-литератор, това би могла да предизвика недоумение сред повечето литератори. Това е така, защото литературната наука още от самото си начало се е огъвала от непосилното тегло на своята бременност и всичко живо около нея, юрнало се да ѝ помага, е искало да изглежда част от нейната утроба.

Специфичното за литературата се вижда и чрез ума, и чрез духа или с двете заедно. Ако се разделят едно от друго, тези начини на възприемане на художественото, така както много често са разделени в главите на хората, ще настане ред и в литературата, и в науката за литературата, а изследователите ще се разделят на литератори и учени-литератори. Тези, които досега се ласкаят от мисълта, че са учени, ще разберат, че са облагодетелствувани от повисоката част: да са по-близко до поетите, отколкото до теоретиците. Така ще настъпи ред и в друго отношение — тези, които не са литератори, т. е нямат усет за художественото, а и не могат да мислят върху него, ще останат на ничия земя, а това значи да не бъдат допуснати в лагера на изкуството с външни за него цели и намерения.

5

Какво представлява историята на Б. Пенев, замислена като литературна история, ако я поставим пред тези проблеми? Отговорът на въпроса е до голяма степен заложен в широко употребяваното понятие около творчеството на Б. Пенев *културно-исторически метод*.[3]

Както е приложен от Б. Пенев, този метод е подчинен на една принудителна идея: да състави история, опряна на културно-исторически факти, които по един или друг начин са свързани с литературния живот и са подчинени на едни обусловителни принципи. Литературността ще бъде вложена, а след това и търсена в тези факти и в тези обусловителни принципи. Процесът на обуславянето ще трябва да създаде представата за *научност* на историята.

При изследването на културно-историческия метод на Б. Пенев обикновено главното внимание пада върху обусловителните принципи, а не върху прцеса на обуславянето. Те се сравняват с други „по-удачни" принципи и се оценяват на основата на това сравнение.[4]

Ако основният проблем на изследването на Б. Пенев падне върху *литературната методология*, преди да се пристъпи към този съществен въпрос на обусловителните принципи, трябва да видим по-общото — как е прикачен той към основните и специфични проблеми на литературата като особен род исторически материали. Ако ученият е използувал фактите от историята без оглед на това скачване към художествената специфика, тогава културно-историческият метод излиза от сферата на литературно-методологическото изследване. С негова помощ в случая ще бъде изградена културна история на базата на литературните факти, но не и литературна история.

Но къде остават амбициите за изграждане на литературна история? В какво се изразяват и къде са оставили следи опитите да бъде тя осъществена? Всичко трябва да се търси преди всичко в онния части от историята, които според представите на учения трябва да съдържат специалната част от литературното проучване, там, където той влиза в допир със съкровената същност на творбата, т. е. с художествено специфичното. Изследването на тези части ще даде отговор на въпроса, какво е постигнал културно-историческият метод и още каква роля играят обусловителните принципи на Б. Пенев, поставени в основата му.

6

От много студии, събрани и подредени хронологически в историята на Б. Пенев, най-добре е да разгледаме за тази цел студията му за Христо Ботев.[5] Изборът ни пада върху нея не поради методологическата ѝ спорност и уязвимост от гледището на някои тълкувания. Тъкмо обратното, тя е най-малко уязвима от гледище на Боянпеневите изисквания за литературна методология и това лесно може да се опре на основанието, че изобщо студия върху изключителен и доказан поет като Ботев принципно най-лесно би могла да изпробва теоретическите позиции на кой да е подход, защото:

---

[3] Е. Стефанов. За някои черти в методологията на буржоазните литературни историци у нас. — Септември, 1948, кн. 2.

[4] В. Н. Перетц. Из лекций по методологии истории русской литературы.

[5] Вж. Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. IV. Хр. Ботев. По-нататък ще бъде посочвана само страницата.

1. Теорията на Б. Пенев върху литературната методология още в построяването си не обещава да има способността да се приложи на практика с оглед на основното си изискване да подчини избраните обусловители на литературата на обуславяното — литературната творба, като особен род явление, притежаващо качеството художественост.

2. Ето защо при анализа няма да се стигне или поне не би трябвало да се стигне до момента на обуславянето, по който обикновено са се водили споровете около студията на Б. Пенев за Хр. Ботев. До този обусловителен момент би могло да се стигне само ако Б. Пенев при анализа не се подчини на теорията си, а по някакъв страничен път стигне до идеята да свърже *органически* своите обусловители с художествено специфичното.

3. И още, защото Ботев е поет, при анализа на чието творчество отпада допълнителното и отежняващо в други случаи задължение да се обоснове принадлежността му към „художествените поети" — с други думи, тук теорията на Б. Пенев няма да се доказва, а ще се демонстрира. Нека да припомним, че това удобство е използувано от всички методологии, които поради младостта си са били несигурни да доказват или показват изключителния белег на изкуството. Днес дори най-амбициозните теории, представящи се за литературни и носещи дръзките уверения за точността на математическите дисциплини, прилагат схемите си върху творби, утвърдени от иначе отричаните от тях средства за разпознаване на основния белег на изкуството. И ако това не е една от насмешките, които сами си осигуряват тия теории, то поне е един от парадоксите, до които се доведе литературознанието, крачещо по привидно най-гарантираните пътеки на успеха.

Често се е говорило колко е спорна студията на Б. Пенев за Хр. Ботев. И все пак се е запазило убеждението, че тя е между най-добрите му студии. Нерядко спорността се приема като сигурен белег, че произведението на изкуството или на литературознанието е от високо качество. И това мнение почти винаги е оправдано. За нас сега е изключително важно да се доберем до причините на този резултат, защото качествата на Боянпеневата студия остават извън спорните проблеми.

Ако не може да се хвърли светлина върху проблемите на литературната методология, този въпрос поне ще подготви почвата за изясняване механизмите на *преднаучната методика*, с помощта на която въпреки всичко са правени ако не научно-литературни, то поне, в пълния смисъл на думата, *литературни* изследвания.

7

Б. Пенев възприема идеята на позитивистите от литературна Европа за обуславяне на художествената литература. Ограничеността на тия заимствувани методи той преодолява не чрез стесняването и уточняването на обуславящите фактори, за да ги пригоди към тясна и пробивна научна специфика, а по пътя на разширяването, на вмъкването на нови положения според нуждите на литературната практика.

Т. нар. „особен белег" на Иполит Тен за него не е определящ изобщо, а само частно. За едни творци ще бъдат валидни средата и социалните условия, а за други те няма да имат никакво значение; едно произведение ще бележи нуждите на времето, а друго ще определя следващата крачка във времето. Житейското разнообразие, за което Б. Пенев е имал широк поглед, е влизало в противоречие с познатите му теории и той счупва рамките на тео-

риите, за да остане верен на живота. По този път той престава да има теория, годна за практическите му нужди, защото възгледът му се разлива сред неизбройните ситуации на фактите от живота.

При тия възгледи за Б. Пенев е било съвсем естествено да не иска да принизява Хр. Ботев до сходство с друг творец, така или иначе обясним с някой от достъпните за всекиго фактори или с някое от познатите учения. Той е усещал, че да обяснява Ботев с идеята за социалните учения или единствено с някое качество от типа на „особения белег" на И. Тен означава да смали поета в рамките на обикновеното и, от друга страна, да си отреже пътя за обясняване на неизмеримата сила на художествения му гений. За тази цел на Б. Пенев му трябва нещо необикновено, поне от ранга на творческата необикновеност на Хр. Ботев.

Студията му за Хр. Ботев е много показателна за сблъсъка между широтата на виждането и търсенето, от една страна, и ограничеността на използувания метод, от друга. Тук Б. Пенев не се подчинява не само на принципите на собствената си метода, но и на схващането си, че творец от ранга на Ботев може да бъде разбран само с помощта на „вътрешния усет на изследвача". Защото ако същността на Ботевото творчество по този възглед би могло да се улови интуитивно и без услугите на науката, т. е. на методологията, то всичко останало от и около Ботев би трябвало да може да се обясни с принципите за обуславяне, които възприема и приспособява за литературната си методология Б. Пенев.

Всички възражения по-късно срещу Боянпеневия възглед за Ботев се свеждат до това, че Б. Пенев не поддържа връзка с никой от обусловителите, чрез които бихме могли да отнесем позицията му към някое от познатите по това време учения за обуславяне на художествената литература.

Този своеобразен методологически бунт у Б. Пенев издава колко ясна представа е имал той за неспособността на позитивизма в литературознанието от своето време да обясни същността на литературните явления. За съжаление тази представа е лежала в усещанията му за литературата, но не и в мислите му. Този бунт показва поради това и друго — колко по-близка е била за Б. Пенев непосредната истина за художествено специфичното в сравнение с теоретическата абстрактна истина, с помощта на която е трябвало да обяснява тази специфика. И верен на инстинкта си за изкуството, почти без сам да си дава сметка за това, той изхвърля зад борда методологията, за да докосне с голи ръце и личността, и поетическото творчество на Хр. Ботев.

Неговата студия за Ботев е ценна и като следа от стремеж, и като бунт срещу методологията. Без всичко това интересът към нея би се изчерпвал с установяването на „идеалистическия", „индивидуалистически" подход, който постоянно се взема, и по принцип без основание, като прицелна точка на противниковите мнения. Показателно е, че никое от тези мнения не можа да постави в архива Боянпеневия „Христо Ботев" само с присъдата над „неправилния" индивидуалистичен подход, а това показва, че Б. Пенев е ограждал някак си истината не само през главата на методологията, но и през главата на индивидуализма като извънметодологически подход.

Колкото и да ни се виждат интересни следите, водещи до това несъмнено постижение на Б. Пенев, тук не можем да тръгнем по тях, тъй като излизат извън задачите на това проучване. Трябва да покажем как авторът си е представял научното използуване на заимствуваните методи, защото — независимо как е постигал контакта си с истината за художественото творчество —

в неговото съзнание не е имало никакво съмнение, че се занимава с литературно-научна работа, а не само с литературна и научно-историческа. Такива съмнения почти не се срещат и у по-късните изследователи на неговото дело.[6]

8

Б. Пенев излиза от пределите на литературната си методология, възприемайки индивидуалистическия подход. За него това е мярка, подобна на мярката, когато напуска науката, за да се „слее" със „същността на творбата" за целите на специалната част на своите проучвания. Но при тази извънредна „методологическа", по неговите представи, мярка той не смята, че изпада в теоретическа непоследователност. Б. Пенев стига до необходимостта от индивидуализъм в подхода си само когато се сблъсква с поетически гений. Той не може да допусне, че геният ще се подчинява на практическите нужди на деня; за него геният гледа извън времето си. Точно така той си представя и художествения талант на гения — сила, по-голяма от коя да е делнична сила. Епохата ще отиде при него, а не той при нея. На нуждите на деня според Б. Пенев ще се подчинява даровитият или много даровитият поет, но не и гениалният. И понеже той вижда устоите на гения в човешката личност, за него е безполезно да се търсят други извори. Това, че съществува някаква далечна географска, расова или класова обусловеност, не променя нещата. За Б. Пенев тези фактори обуславят толкова личността на гения, колкото го обуславя и храната.

Когато бяга от идеята за социалната обусловеност на Ботевата личност и творчество, той обаче не смята, че скъсва връзката със социалните обуславители, но за него тя става толкова далечна, че престава да има значение за резултата, който се е заел да изследва. Ето защо за Б. Пенев Ботев е социално обусловен, но социално неподчинним, а значи и необясним с никоя социална теория. Такова подчиняване на личността на поета би било за Б. Пенев стесняване на духа и на творческата му мощ. При това разбиране дори борбата за освобождение на народа за личност като Хр. Ботев е само най-широко и удобно русло да се излее титаничната му енергия. Целта не може да ангажира напълно такъв дух. С постигането ѝ той би се отдал на нещо друго, още по-силно, за да не спира мощната си инерция; такъв богоборец, ако постигне в мъчителна борба бога, само за да се бори отново, би въстанал и срещу него, ако не намери възможност за ново проявление.

Това е пътят, по който Б. Пенев си представя Ботевата личност и поезията му извън времето, във вечността.

По същата логика ученият съвсем не смята, че създава за Хр. Ботев някакъв откъснат от живота, откъснат от конкретните му нужди мит. Конкретните прояви на тази необикновена личност са игра на случая. Ботев винаги живее с конкретните нужди на деня, но той не им се подчинява, а ги насочва според собствените си пориви; ако види в народа порив за освобождение от робството и това съвпадне с неговата нагласа, той ще се подчини на всеобщия порив само докато застане в редиците, след това гигантският му устрем ще помъкне другите с такова темпо, че всичко ще изглежда диктувано вече от него. Ето защо за Б. Пенев е важен размерът на крачката, а не посоката

---

[6] П. З а р е в. Въпросът за научната история в литературата. Културен живот. С., 1947; Г. Ц а н е в. Боян Пенев.—Изкуство и критика, II, 1939, кн. 7, с. 357—362.

на дижението. Посоката ще покаже интересите на народа, но не силата на гения. В това се осъществява индивидуалната воля, неподатлива на общия знаменател.

Тези доводи привеждам и напомням не защото носят убедителността на доказателства, според днешните ни представи в този вид те нямат никакво значение за литературната му методология. Те са интересни като доводи за стремежа на Б. Пенев да поддържа контакти с идеята си за научно контактуване с житейските обусловители на изкуството. Контактът явно е измислен и още по-явно е много по-уязвим от всички житейски обусловители, които той осигурява на по-земните литературни творци[7] в историята си.

Понякога твърдят, че той стига до абсурдите на индивидуализма, понеже не е познавал добре основите на марксическото обществознание, сочещо по-солидния фундамент за материалистическата обусловеност на литературните явления. Малцина са познавали тия основи по-добре от него. Тук интересното е друго. Б. Пенев не се доверява не само на марксизма, но и на собствената си „по-широка", в същност еклектична теория. И това е не заради самите теории,а заради усещането, че зад коя да е от тия теории стои голо пространство по пътя към художествената специфика и че това пространство само с помощта на тия теории, без никакво качествено претрансформиране, не би могло да се премине по-нататък. Нашето марксическо литературознание се увери на практика през периода на грубия социологизъм колко дълбоко е усещал всичко това Б. Пенев, макар да се опита да премине през празното пространство с далеч по-съвършени оръжия. И ако наивната теория на Б. Пенев издава тази тенденция, тънеещото място на обуславянето на литературното явление Хр. Ботев с извънлитературните фактори е нещо изключително сериозно. Това наистина не е теория, не е наука, но е тенденция с перспективи, надхвърлящи дори съвременната наука за литературата — една тенденция, с която се съобразяват малко литературни направления и която литературознанието постави като наложителна в дневния ред почти цял век след като Б. Пенев я беше усетил и се беше съобразявал с нея, дори в ущърб на собствената си теория.

Колко по-честен, отколкото ни се струва, трябва да е бил този човек!

Ако Б. Пенев не е виждал това празно място и ако не е виждал колко далеч зад него се намира Ботев, не би се поколебал да го подчини на обусловителните принципи било на собствената си социална теория, било на коя да е друга. А той, вместо да се предовери на някоя от тия теории, е опъвал късата им черга с всичка сила, за да ги олитератури някак си. Не е успял, но затова пък каква огромна работа е свършил, за да покаже на тия след себе си какво трябва да се прави, за да се съедини научното с литературното! Казал го е като загадка на сфинкс, а може и да не е знаел, че го казва, толкоз по-добре.

Б. Пенев е търсил пътища към науката за литературата и това е най-сериозната крачка, която е направил по своя залутан път, в тъмното и затова може и да не я е забелязал. Нека се върнем към светлото, към крачките, които и сам е виждал, че прави.

---

[7] Тук имам пред вид студиите му за личности като Паисий Хилендарски, Г. С. Раковски, П. Р. Славейков, Л. Каравелов и редица други.

Литературознанието до Б. Пенев е показвало на учения различни теоретически образци за доближаване до художествената специфика. Когато е трябвало да избира свой теоретически критерий, за него е било ясно, че всеки подход е само относително по-добър от другите. Вероятно исторически по-добър. При избора си Б. Пенев е трябвало да избере теоретическа позиция, която да му осигури следващата крачка до художествената специфика, която предходниците му поради историческата обреченост на своето време не са можели да направят. Това е относителната част от възможностите на подхода му.

Абсолютната част, за която Б. Пенев е имал пределно ясна представа, се е състояла в усета му за художествената специфика извън теорията, т. е. извън научното улавяне и обяснение на тази специфика. Това Б. Пенев е разбирал ясно, защото е виждал, че колкото и обречени да са от времето си теориите и на Иполит Тен, и на Густав Лансон, и на Брюнетиер, и на Енекен и още накъдето и да се обърне в Европа или Русия, те всички са оставяли свидетелство за несъмненото си, абсолютно доказано и непреходно исторически съприкосновение с художествено специфичното. Това Б. Пенев е можел да усети и с помощта на друга аналогия: независимо от историческата смяна на художествените методи поетите-художници при всички смени и при всички условия са доказвали способността си да раждат художествено специфичното в изкуството. Ученият е виждал това и по обратното умозаключение: никоя теория и никой художествен метод извън художествения усет не са били способни да помогнат нито на изследвачите литератори, нито на художниците поети. Изводът за него е бил недвусмислен — теорията не може нищо да свърши без усета, докато усетът се справя и сам. Ето защо теорията може да бъде изоставена, когато се стигне до най-трудния участък от пътя. Остава само да се намерят оправдания за обезсмислените по този начин научни усилия до трудния участък и да се даде някакво научно обяснение на този последен отрязък от пътя, та по този начин учението да изглежда стройно и научно взаимообуславящо се.

Такива са позициите на Б. Пенев, когато е трябвало практически да прилага научната си програма в своята история. Методологическият подход към тях се сблъсква със следните проблеми.

Ако днес се съгласим да приемем, че те нямат никаква валидност и годност за *научно-литературен* анализ, би трябвало да отговорим защо се занимаваме с неговите нелитературни при това положение изследвания.

Ако решим, че те са само брънка от историческия развой на литературознанието, само несполучлив опит да дадат обяснение на литературните факти, трябва да ги класифицираме като *неправилни* (според разпространения днес израз), а щом са неправилни, те не правят необходимата историческа крачка.

Ако се съгласим, че те осигуряват подхода към творбата само от една страна и така ни дават ограничена представа за художественото творчество на Хр. Ботев, тогава тази вече призната крачка е признание за съществуването на многостранния подход, а щом е така, всеки подход ще излезе по някакъв начин правилен. Но ако се съгласим, че Б. Пенев *въпреки* подхода си, наречен „индивидуалистичен", е влизал в съприкосновение с художествената специфика на Ботевото творчество, тогава трябва да отговорим на въпроса — как е постигнал той това.

Всички тези въпроси литературната еклектика разглежда, отхвърля или размножава, но никога не поставя принципно въпроса, действително ли т. нар. „подходи", в които влиза и „индивидуалистичният подход" на Б. Пенев, обуславят беспорно *„уловеното специфично"*. Това е същият въпрос, с които се сблъсква Б. Пенев за празното място между обусловителите и художествената специфика. И най-добрите социално-исторически обусловители стоят на равна нога през този проблем с индивидуалистичния подход. Те всички са изправени пред задачата да опъват късата черга на теорията, за да я съединят със завършено новото качество на художествената специфика. Това е истинският въпрос на литературната методология.

10

Ето как е опъвал чергата на индивидуалистическия подход Б. Пенев, когато е искал да обяснява уловената по други пътища художествена специфика на поезията на Хр. Ботев.

Б. Пенев ще използува индивидуалистическия подход, но това няма да означава откъсване от всички други проблеми около личността и творчеството на Ботев. Той е най-малко привърженик на стесняването и ограничаването, напротив, в широтата е неговата стихия, там е и дълбоката му убеденост за обективността при изследването. Но ето, когато търси другото измерение на проблема — дълбочината, ученият си служи повече с патетични изрази, отколкото с доводи, те са, които удължават късото разстояние до идеята му за слизане в глъбините на Ботевата индивидуалност, до онова „неизменно у Ботева", до „тази *борческа воля*" (к. а. — Б. П.), до „тоя постоянен *дух на бунт, на протест*" (к. а.—Б. П.), на този „деятелен протест и отрицание"[8] *и пр.*

Всичко това ще се превърне за Б. Пенев в пламенна трибуна, от която той ще говори, а трибуната ще трябва да създава впечатление за допир до същността на проблема.

Както навсякъде, така и тук Б. Пенев не търси разграничаването (поне така е в анализа му) между нелитературните и литературните проблеми. Той автоматически превръща проблема в литературен, щом го постави в контекст, който според него преследва литературната цел. Неговата метода дори не допуска подобен въпрос. Тя става методология само за това, че изследването му прилича по всичко на кое да е извънлитературно научно изследване. За него не е нужно никакво мотивиране, когато ще прикачва например индивидуалистическата си идея за личността на Хр. Ботев към поетическото му дело. Така са правили мнозина, така постъпва и той. Нещо повече, при неговите възгледи за литературна методология той би недоумявал пред подобен въпрос. Какво по-ясно има от това, че поетът Ботев и творчеството му ще са неща, произтичащи едно от друго, а щом е така в живата действителност, какво изисква в научната работа да се търси някакво специално обуславяне на личността с творчеството ѝ. За това просто трябва да се говори, а не да се доказва и мотивира. Пък и примерът с поетите не ни ли показва същото — кой поет мотивира житейските си чувства, когато ги трансформира в художествени чувства? Литераторите са забелязали, че много си приличат с поетите, те само говорят по друг начин за същите неща и понеже правят мотивировка на нещата, разсъждавайки, нищо не ги смущава да се мислят за уче-

[8] История. . . Т. IV, с. 1446.

ни. Този твърде характерен литераторски начин на размишляване се свежда горе-долу до логическата схема:

Ботев е страстна и бурна натура, следователно и творчеството му ще крие бури и страсти. Ако не се знае нищо за личността поради исторически обстоятелства, но се знае, че творчеството на личността „Х" е бурно и страстно, по обратен път се прави същото логическо заключение за личността на този поет. Ако се случи личността на поета да не носи нищо бурно и страстно, но да е оставила бурни и страстни стихове, ученият литератор не би се смутил да обяснява и това противоречие. Нещо повече, колкото повече противоречия срещне, толкова повече удобства си създава, за да доказва сега вече невъобразимо сложната игра на случая. В същност тук няма истинско доказване, а по-скоро описване на игрите на случая. И в това не би имало нищо лошо, още повече, че много често тия причини и следствия са напълно логични, но логиката се използува като доказателство за връзката между нелитературните факти със сходните им художествени факти. Тази логика се хвърля като мост над празното пространство между обусловителите и обуславяното, научността на тази логика се възприема като литературна научност, а тя много често е чисто социологическа, психологическа, филологическа и пр. Повтаря се същото, което виждаме в първите ученически анализи на Б. Пенев.

От личността на Ботев Б. Пенев съвсем непринудено преминава към творчеството му така: „Във връзка с вроденото и съвсем естествено революционно чувство са не само неговите убеждения и възгледи, една цялост с него образува и *патосът*, що отличава неговата поезия и бунтовнишка проповед."[9]

В поезията на Ботев се говори за радост, скръб, гняв, омраза и пр. и от това според методологията на Б. Пенев следва, че от Ботевите песни може да се извлече литературната тема: „Патосът на Ботевата поезия и на неговата бунтовнишка проповед. — Патосът на любовта, на радостта, на скръбта, на гнева и омразата."

Процедира се така. Избират се песни, в които най-активно се споменава за тия чувства или състояния, и се говори с възможно най-литературен език и най-прочувствено за тия състояния, като на места от време на време засвидетелствуваното чувство се подкрепя с цитати от песните. Това се нарича анализ на песните от споменатата гледна точка. Целта е читателят да бъде убеден, че такива чувства с такава сила наистина има в песните на Хр. Ботев, и по този начин да му се внуши авторовото отношение към песните като безусловно обективно. За придаване на значимост от по-висш порядък може непрекъснато да се споменава, че в тия песни се говори за „народна свобода", „за свидна родина", за „бащино огнище", за „невръстни братя" и пр. и пр. — неща, които задължават да се изпитва към анализа страхопочитание, защото така той се издига до обществената значимост, открита от автора и в песните.

Всички тези сами по себе си нелитературни факти, колкото и измамно да приличат на литературни само поради факта, че са извадени от художествени творби, се олитературяват чрез това вече наистина лтературно по природата си *описание*. И макар те да нямат никакъв контакт с литературната специфика в този изваден от художествените творби вид, те, олитературени с художествените средства на този тип литературен анализ, се поднасят на читателя като истински литературен анализ. Илюзията е пълна. Пълна е и

[9] История. . . Т. IV, с. 1454.

илюзията за научния характер на изследването, защото много често там е вложен някакъв научен метод, който при подкрепата на това олитературяване се възприема като литературно-научен. Оттук нататък вече не е трудно да се говори за литературна методология. всички компоненти са налице. Да се усъмните в научната опаковка на този литераторски продукт би изглеждало светотатство в очите на тия безкористни изследователи и те имат право на този протест — малцина изследователи оставят върху творбите си и душата си, и ума си по този всеотдаен начин, по който го правят тези артисти.

Подобен род анализи изобщо не се преследва, нито се поставя въпросът, как нелитературните теми и чувства за любов, омраза и пр. се превръщат в литературни, т. е. принадлежащи към художествената литература, защото: 1) за любов и омраза може да се говори точно по същия начин и извън художествените произведения и 2) защото за любов и омраза може да се говори точно по същия начин и в нехудожествените произведения, които се представят за художествени или се опитват да бъдат художествени. Силни и дори по-силни чувства хората изпитват и извън изкуството. А без прокарването на тази съществена, специфична, качествено различна отлика проблемите не могат дори да започнат да се превръщат в научно-литературни по условие, колкото и научно, с други средства, да бъдат обуславяни.

Изправен пред подобни въпроси, литераторът от този тип отговаря така: в нашия анализ непрекъснато правим връзка между художествените достойнства на творбата и анализираните чувства. И безспорно е така, там непрекъснато се говори за това. Но точно качеството на тази *връзка* е и определящо не само за научността, но и за литературността на изследването. В тази наука се влиза през две последователни врати — нещата, първо, трябва да се отделят от всички други нелитературни неща, а след това, олитературени по този обусловителен път, да се разграничат от подобните им ненаучни неща. А то такъв отговор може да ни даде и неуспелият да направи художествена творба поет и той непрекъснато е свързвал чувствата, римите и метафорите с порива си творбата да излезе художествена.

11

За нас тук е важно да определим качеството на тази връзка, на този порив в анализа на Б. Пенев за Ботевото творчество.

Б. Пенев разглежда например темата: „Ботев в своите песни. — Олицетворение на вечна младост. — Основни мотиви в поезията му. — Съдържание и идеи, вложени в нея.“ Още в първите изречения от темата се прави опит да се установи този контакт: „Ботев ни е оставил около двадесет стихотворения само. Ала и половината от тях са достатъчни да го обезсмъртят— ако не бе го обезсмъртил неговият подвиг. С тях той ще живее като несъмнен даровит поет.“[10]

По-ясно не би могло да се каже. Вече в анализа не би могло да има съмнение, че ще се говори за безсмъртен поет, за безсмъртни творби и пр. Ако така нещата са доказани, сега трябва да се покажат:

„Олицетворение на неувяхваща, вечна младост, той няма да остарее за нас и за бъдещето. Българската младеж всякога ще се увлича от неговите пламенни стихове, от неговия идеализъм, ще го счита за свой учител и вожд,

[10] История. . . Т. IV, с. 1468—1469.

който никога не загубва обаянието си пред своите възторжени ученици и поклонници“ и т. н. все в този дух и с този патос.

Така трябва да бъдат вързани не само творбите с анализа, а и чувствата и ума на читателите с литературността и научността на този анализ.

Следват уверения, че творчеството на Ботев е толкова монолитно, че да се отнеме нещо от него или да се прибави означава да се измени основното впечатление от поета. Това също е доказателство за принадлежността на анализа към същността на въпросите на художественото творчество. И наистина всички така добре знаят Ботев наизуст, че ако отнякъде изскочи тефтерче с Ботеви преработки на тия стихове, макар и по-добри, хората трудно биха ги приели като Ботеви.

По този начин е доказана първата част за олитературяването на вечната младост в Ботевите песни.

Следва въпросът за основните мотиви в поезията на Хр. Ботев, за съдържанието и идеите, вложени в нея. Олитературяването на идеята за „вечната младост“ се извърши по пътя на страстната и патетична декларативност. Въпросът за мотивите, съдържанието и идеите също иска своето олитературяване, защото, каквито и идеи да извадим от творбите на Ботев, те трябва да се отличават по нещо съществено от подобните им идеи извън изкуството. Ако не ги различаваме по нищо, тогава трябва да отговорим защо ги включваме в литературния анализ, а ако ги схващаме като художествени идеи, би трябвало да говорим за тях като за художествени идеи, а не като за идеи, облечени с дрехите на художествеността. Това се отнася и за съдържанието, и за мотивите в поезията на Ботев. Ето как разрешава този въпрос Б. Пенев.

В анализа се говори за „мотиви от по-интимен характер“, за тъгата към родния край на прокудения, за бащиното огнище, за мрачните мисли на изгнаника за род и родина. Цитират се известните стихове на Ботев, съдържащи такива мотиви. Следва по-нататък сливане на патриотични със социални мотиви, говори се за любовта на поета към любимата и към отечеството и за направения по този повод избор. Изреждат се с необходимия коментар и цитати, и мотивите на сатиричните творби на Ботев, и отношението към природата, и темата за борбата, смъртта и безсмъртието.

Ученият използува следната аналогия: каквото е в живота, такова е и в поезията на Ботев. Това привидно единство и подобие обаче не само не го поставя пред задачата да търси специфичната разлика, но именно него Б. Пенев използува като основа на доказателствата си за художествените качества на поезията. Интересно е да се отбележи, че същото сходство между отразения живот и реално съществуващия извън творбата живот в други случаи служат на Б. Пенев за доказване на обратното. И това най-малко трябва да ни учудва при тази метода. Щом не е прокарана разликата между реална действителност и художествена действителност, едно и също средство ще доказва и едната истина, и другата.

12

Изсушеното предаване на схемата на съдържанието на Боянпеневия анализ, което правя тук до голяма степен преднамерено, разкрива само част от истината за неговото изследване. Това е наложената отгоре истина за съществуването на литературно-методологически похват в анализа на учения. Такова изискване пародизира анализа на Б. Пенев, дори звучи като неистина

в собствената си същност. Толкова силна е истината, родена от многостранните действително съществуващи качества на Боянпеневата студия. Преднамереното изсушаване тук има за цел допълнително да убеждава, че научната истина е нещо много различно от художествената истина не само родената в творбите, но и уловената в анализите. Те са така аналогично различни, както са различни житейската истина от художествената истина.

Когато четем изследването на Б. Пенев, дори и да сме преднамерени, то налага у нас впечатлението, че разкрива именно художествената специфика за Ботевата поезия. Ученият е предизвикал отново специфично художествения ефект, който предизвикват и творбите на Ботев извън анализа на Б. Пенев. Това е постигнато, от една страна, от непосредното въздействие на цитираните стихове, а, от друга, чрез коментара, който сполучливо възбужда необходимите асоциации за отсъствуващите стихове. Сполучливият коментар е ново творчество и изисква дарба. Той трябва да се превърне в интерпретация, толкова специфично еднозначна по същност и по въздействие на пропуснатите стихове, че да се възприема като нещо монолитно и пълноценно. Тази интерпретация може да не бъде непременно научна, за да изпълни предназначението си. Боянпеневата интерпретация е блестяща, макар да отсъствува научността ѝ.

По-късните схващания[11] за Б. Пенев не можаха да преодолеят именно тази бариера. Те усещаха недостатъците на методологията му и несъзнателно ги свързваха с качествата на цялата му работа. Грешката произтичаше от убедеността, че методологията е нещо неизбежно в анализите на учения и че всички заключения трява да произтичат от нея. Тази грешка пречеше да се види, че литературознанието има научен и преднаучен етап и че двата етапа си приличат само по поставената цел, а не по средствата, с които ще стигнат до нея. Онези, които по-късно не доразбраха това, лъжливо се надяваха, че само с помощта на по-съвършените научни методи ще се доближат до художествената специфика. Това подлъга и мнозина добри учени от точните науки да издирват нещо, което природата им е отказала да видят.

Такъв е научният начин, по който Б. Пенев говори за художественото съдържание, мотиви и идеи, иначе не притежаващи нищо специфично художествено. Скачването им с художествените творби на Ботев той постига с интерпретаторската си дарба. По природа то е чисто механическо и не носи нищо специфично в себе си от гледище на научното издирване. В този смисъл то не може да принадлежи към представата за литературна методология. Но тъй като все пак това е някакъв метод, условно и поради това твърде неточно би могъл да бъде наречен литераторски преднаучен метод.

13

Особено интересно е да се види как Б. Пенев се доближава до въпроса за художествената специфика в „специалната част“[12] на проучването си именно от гледище на улавянето на тази специфика.

Другите части на анализа му са неспециални, което вече показва, че той все пак е имал представа, че те или не са свързани с художествената специ-

[11] Е. Стефанов. За някои черти в методологията на буржоазните литературни историци у нас. — Септември, I, 1948, бр. 2.

[12] За „специално проучване“ Б. Пенев говори подробно в теоретическата си студия „Посоки и цели при проучване на новата ни литература“ (История. . . Т. I.).

фика, или не са толкова тясно свързани с нея. Строго погледнато, тук не може да има избор. Ако са свързани с художествената специфика, те са и литературни, а ако не са, те са излишни в литературния анализ.

В IV точка на анализа за Хр. Ботев са залегнали проблемите на тази специална част: „Ботев в творческата си стихия е предимно поет, отколкото художник. — Форми на неговия лирически стил. — Поетически и музикален израз. „Още първите редове дават представа за този род анализ: „Ботев е *поет,* а не художник. Всичко у него е чиста, непосредна и свежа лирика, изблик и пряк израз на чувства, открит лиризъм — незасенен от образи и рефлексии."[13]

Разбира се, тези разлики между поет и художник, както и фразата открит лиризъм и пр. тук трябва да се възприемат повече като обичайни литераторски метафороподобни определения. „Не художник, а *поет*" е стилна хипербола. В подобни изрази не може да се търси доказателствена сила от научно гледище, те доказват само яснотата на виждането и категоричността на убеждението на Б. Пенев. При свободия прочит на текста обаче ние получаваме пълна илюзия, като че ли Б. Пенев привежда доказателства към констатацията си — Ботев е поет, а не художник. Целият анализ по-нататък също е представен като доказателство за художествената сила и неповторимостта на поезията на Ботев, почти по същия доказателствен модел. Защо Ботев е поет, а не художник? Защото:

всичко у него е пряк изблик на чувства;

открит лиризъм — незасенен от образи и рефлексии;

всичко е настояще, преживяване на сегашния момент;

цялата му поезия е лирическо излияние, поток от чувства;

той твори в минутата на най-голямата възбуденост, най-мъчителна обич, най-неудържим гняв, най-силна омраза;

за него начало на творчеството е висшата степен на чувството;

тук творчеството е стремеж към вътрешно освобождение;

поезията на Ботев е стъпка към действие.[14]

Казаното е безспорно така у Ботев — и у поета, и у човека, — но то не доказва извлечената по-горе истина. Всичко това може да се каже и за Бенковски, когато призовава народа към въстание, а за него не казваме, че е поет, а не художник. Нищо от тези неща не си мислим за него. Тези констатации, този конспект от теми е само вратата, през която ще се влезе в литературната и научната специфика на въпроса. Първата крачка ще започне с въпросите: защо, когато всичко у Ботев е пряк изблик на чувства, открит лиризъм, незасенени от образи и рефлексии. . . и така до последния въпрос от конспекта, си мислим за него, че е поет, а не художник? Външни белези едва като се свържат със спецификата на този „вътрешен" поетически проблем, ще могат да приличат на доказателства за изключителната поетичност на Ботев.

Но това са все изисквания към едно научно изследване за Ботев, поставено пред подобни проблеми. Б. Пенев е изграждал изследването си не на научната канава, а на канава, която много прилича на канавите на художествените произведения. Тук не е нужно да ѝ слагаме заглавие, за нас е важно да я разграничим.

---

[13] История. . . Т. IV, с. 1480.

[14] Пак там.

Ето пътя, по който Б. Пенев постига своята истина, доближавайки се до спецификата на Ботевия гений. При прочитането на неговото изследване ние оставаме напълно удовлетворени и не търсим никакви други доказателства за художествената принадлежност на стиховете на Ботев точно по същия начин, по който не търсим такива доказателства, когато четем и стиховете. На мястото на доказателствата тук действува художественото внушение. Портретът на Б. Пенев за Хр. Ботев е толкова верен с познатата ни истина, че ние не искаме нищо повече. Измъчен с разпита на научната логика, Боянпеневият текст няма да ни даде нищо. Не научна методология трябва да търсим в изследванията на Б. Пенев, а метод от рода на художествените методи и научното отношение към него трябва да се изгражда не с научни изисквания, а с научни описания.

14

„В специалната част" от изследването на Б. Пенев за Ботев особено показателно за качествата и възможностите на използувания метод е прилагането на идеята за единството между форма и съдържние в изкуството. В IV точка от изследването си ученият отделя специално място на формата на Ботевите песни. Това отделяне не е формално, а фактическо. И тук не изолирането в отделни точки на формата и съдържанието е същественото, това разделяне е направено с оглед на удобството в композицията на съчинението. При подобно разбиране на въпроса за единството даже да бяха събрани на едно място, в една точка разглежданите съдържания със съответните форми това не би променило фактическото им разделяне. Защото форма и съдържание в този метод само формално се приемат като неразделими. А това, че разделянето се обяснява с нуждите на анализа и яснотата на доказателствата, не променя с нищо нещата.

Този метод не изследва и не търси да изследва представените му от изкуството формосъдържателни единства. По неговите предписания предварително се знае кои форми са правилни и поетични, кои не са и кои съдържания осигуряват художествените качества на творбата. Там единството между форма и съдържание се е превърнало в догма, която само трябва да се произнесе, за да може после зад фасадата ѝ да се правят комбинации, защищаващи предрешената теза, произтичаща от усета на литератора-изследовател. Това, разбира се, се прави най-искрено от изследователя и той е най-убеден, че когато каже „формата и съдържанието се намират в единство", е казал не само най-висшата истина за изкуството, но е стигнал до върха на научните доказателства.

Теориите за правилността на стихосложението, на прозата, на сюжета, на конфликта, на художествената правда и пр., съществуващи много преди Б. Пенев, сега само са използувани в необходимите за целта комбинации. С едни и същи средства се доказват полярно противоположни неща. За тази цел литераторът развива у себе си особен род сръчност, която щедро се крепи от езиковата му дарба. Стиховете са „нехудожествени" и това ще се доказвт с недостатъците на „несигурния" ямб. На друго място именно неспазванията и неправилен ямб ще служи за доказателство на „художествеността". Ако възразите за тази непоследователност, ще ви обвинят в педантизъм. Ямбът не бил самоцелно използуван, той зависел и от съдържанието и само чрез съдържанието се определяло и качеството на стиховете. Разбира се, тук се използува случайността: сравнени са наистина лоши стихове с наистина хубави стихове. Ако поставите пред тия убедени теоретици стихове с еднакви ху-

дожествени качества, но едните с правилен ямб, а другите с нарушен, ще викажат, че не това било характерното за случая, че подходът е мъдър именно поради многостранността си и че колкото е по-разнолик, повече се доближава до безкрайното разнообразие в живота. И най-после, ако и вие решите, че е безсмислено да се връщате към същността на въпроса, от който така далеч са ви откарали, и се осмелите да кажете, че разнообразието и сложността са белег не само на мъдростта, но и на ограничеността, тогава изобщо не се знае коя от разнообразните злини може да ви се случи. Тези хора са дълбоко убедени в правдата си, защото искрено вярват, че са толкова теоретични, колкото и поетични.

Ето нормите на Б. Пенев.

Ботев стои толкова високо на поетическия небосклон, че поезията му не търпи никаква поправка, така монолитно е единството между форма и съдържание в нея. Като говори за формата, Б. Пенев ще се опита да докаже това.

Ботев е стихия не само в живота, но и в творчеството си, „той не чака да се избистри и умири душата, да мине чувството в съзерцание или пък в закръглен пластичен образ, та да може отсетне обмислено, със спокойствието и разсъдъка на художник да се спре над формата, в която иска да затвори вътрешния си свят. Възбуден, той търси силната дума, рязката и остра форма за израз, без да обръща внимание, дали тя е художествена или публицистична. Увлечен и погълнат цял от една страст, той не забелязва грубите звукови съчетания в стиха: „И ръда клета тя плаче. . .“[15]

Ето че единството между форма и съдържание е поставено под съмнение. Публицистичните форми в стиховете не са художествени за Б. Пенев, те са противопоказни на художествеността. Не са художествени и „грубите звукови съчетания“ (ученият изрежда много такива съчетания). Логиката изисква за тия стихове да не се говори като за художествени, дори с намесата на съставката от „единството“, съдържание. „Противният образ“ по определението на Б. Пенев „Ръжда разяда глозгани кости“, както и първата му редакция „гъркът разяда глозгани кости“, не може да бъде съчетан с представата за естетичното, не може да бъде по тази логика и художествен. Създадената „съвсем слаба, непоетична картина в последните два куплета на „*Зададе се облак тъмен*“, „нескопосните, грозни стихове в „Странник“ и „Пристанала“ — и не само там“; употребяваните „чисто Каравеловски, вулгарни изрази“, които го принизявали до публицистиката от стила на фейлетона и вестникарската статия; „отблъскващата със своята баналност фраза“ в патетичното обръщение към либето: „Младост не помня, *пък и да помня, не ровя*“ (к. а. — Б. П.); това, че поезията на Ботев не е издържана откъм музикалност: „Нещо обикновено е да се наруши размера, ритъма или пък реда на римите. . . При това римата не се отличава винаги със звучност.“[16]

Това са едни от изискванията на тази теория за художественост.

Интересно е, че когато са се противопоставяли на Боянпеневия възглед по този въпрос, никога не са противопоставяли нова методологическа позиция, основана на последователност във възгледа за единството между съдържание и форма, а винаги спорът се е свеждал до това, дали Б. Пенев правилно е схващал въпросните места от поезията на Ботев; и като са оборвали „неправилния“ му усет и схващане за тия места, са стигали до извода: тези места у Ботев са хармонично споени по форма и съдържание, значи са художествени.

[15] История. . . Т. IV, с. 1480.
[16] Пак там, с. 1481.

Б. Пенев обяснява това не като отсъствие на единство между форма и съдържание (той това не би си позволил никога, защото така би сринал основната си теоретическа теза), а като своеобразна черта от характера на Ботев: „Той няма търпение да се спира на всеки израз и образ, над всяка стилистична фигура, защото за него е важно *не как* ще се изрази, а *какво* ще изрази, важна е не художествената форма, а съдържанието" (пак там). Ако съдържанието наистина би могло да занимава поета повече от формата и той наистина би могъл да проявява нехайство и прибързаност към формата, тогава къде остава единството между съдържание и форма? При това тук само формата (поне това, което Б. Пенев нарича форма) е тази, която ни дава представа за съдържанието. Това вече е признание, че, първо, единството между форма и съдържание фактически не е валидно за Б. Пенев и, второ, че само чрез съдържанието би могло по тази теория да се съди за художествените качества на стиховете.

Ето още една метаморфоза между форма и съдържание само няколко реда по-долу.[17] „Понеже чувството е по-силно от външната музикална форма, която му поставя ограничения, то често я преодолява, разрушава я и се разлива вън от нея", т. е. съдържанието, разлято така, заема пространство — извънформено, но все пак намерено някак от Б. Пенев и в този нематериален неформен вид.

Тези заключения изисква строгостта на теоретическото търсене. Така стоят нещата, ако искаме обяснения от Боянпеневия анализ, основани на методологията му, която сам се опитва да прилага.

Ето как спонтанно, макар и нелогично, разрешава затруднението си Б. Пенев: „Ала какво са — възкликва той — външно издържаните, но безкръвни стихове на мнозина днешни наши поети, в сравнение с неравномерния, но огнен стих на Ботева, с неговите не монотонни, а многотонни песни." И по-надолу нов патос обяснява енергията, която съживява несъобразностите на формата: „Стиховете на Ботева са оживени от безсмъртно дихание, в тях трепти неговото собствено сърце, обляно с кръв — и поради това те ни завладяват."[18]

Емоционалният читател не би могъл да иска нещо повече: теоретическата терминология е създала вече у него впечатлението за научност на анализа, сега патосът на Боянпеневото сърце ще го оживи и стопли. Ботев е пак Ботев и всичко изглежда наред.

С този цитат Б. Пенев отново ни показва, че е виждал „външно издържани стихове", т. е. форма, способна сама, без съдържанието да носи висока художественост, но в случая несъответна на съдържанието, и по този начин ни уверява, че формата на Ботевите стихове не съответствува на огненото им съдържание.

Ето така се върти и днес този крайъгълен камък на литературната методология за единство между форма и съдържание. Но какво биха правили литераторите, ако им попречат да извършват това разделяне на формата от съдържанието, това припокриване, разливане, отсъстване ту на формата, ту на съдържанието? Какво биха правили в специалните си анализи, ако трябваше да изследват не формата и съдържанието, а формосъдържателните единства в художествените произведения? Намереното удобство с толкова повърхностните си

---

[17] История. . . Т. IV, с. 1481.
[18] Пак там, с. 1482.

две страни на този етап от литературната наука все пак, макар и ненаучно, допуска да се говори за художествената творба, допуска чрез него да се предават отгатнатите чрез интуицията истини за художествената правда, иначе би трябвало да се мълчи.

Ето защо за Б. Пенев не е представлявало никаква трудност само една страница по-надолу да заяви: „Формите на Ботевия лиричен *стил* напълно се обуславят от патоса на съдържанието." Това сега е предусловието към положителната оценка на творбите. Със същия девиз за единство между форма и съдържание започва и първата част, описваща слабостите. Тук вече се говори за вътрешната изразителност и енергия на речта на поета, за обилието на реторични фигури, естествени и искрени в основата си, за честите възклицания и повторения, като „О, тогаз, майко юнашка!", „О, либе мило, хубаво?" и пр.; за това, как реториката на въпросите и възклицанията се подчертава силно с повторенията, със словесния и музикален паралелизъм, с вътрешната градация, за това, как понякога разрастващото се чувство идва до крайния си предел, разбива фразата, безсилна да следи и изрази по-нататъшния му полет, и т. н.

По-нататък Б. Пенев използува всички възможни стилистически и филологически средства за тълкуване на поетическия текст, разглежда метафорите, сравненията, метричните форми (рими, цезури и пр.), изважда прословутата алитерация, наречена от него звукова живопис, и пр.

Този анализ на Б. Пенев, който е изпълнен със страстна възбуда, получена от допира с поезията на Хр. Ботев, е изключително въздействен с внушенията си. Читателят му изживява в лудо темпо всичко, което е усетил или е пропуснал да усети при прочита на песните. Ако сам не е забелязал повея на алитерациите, Б. Пенев го възкресява в съзнанието му. Ученият настоява: „Прочетете тия мелодични стихове още веднъж и се вслушайте в продължителната музика на това *е*: то звучи напевно, протежно и тъй много наподобява тая песен, която иде монотонна из глъбините на горите и минува като някакъв одухотворен лъх. Една мелодия се носи отначало докрай, увличаща мистична — някъде се подема по-високо, някъде стихва, без да заглъхне."[19]

На тази сърдечна пропаганда трудно може да се устои, още повече, че тя се крепи на истината. Кой би си помислил, че не е уловено и предадено специфичното в поезията на Ботев, ако изслуша тази искрена проповед докрай.

Но тук се интересуваме дали е доказано улавянето на спецификата и не как да е, не чрез логиката на внушението, а чрез логиката на предпоставените методологически принципи. Ще кажат: логиката на внушението влиза тъкмо в рамките на методологията. На тези трябва да се отговори: търсете тогава методология и в сътворяването на стиховете.

Смесването на методологията с художествения метод е причина за не едно недоразумение в литературознанието.

Нека не вземаме всички примери, с които си служи Б. Пенев, а само няколко, за да проверим доколко е уловил художествената специфика, анализирайки неповторимостта на Ботевите стихове.

Б. Пенев разглежда белези в стиховете на Ботев, които лесно могат да се намерят у мнозина поети. И темите, и страстта, и искреността, и алитерациите, всичко това се среща в изобилие навсякъде, където се плетат стихове. Все едно да изброявате частите на лицето у един човек и да се надявате, че чрез

[19] История. . . Т. IV, с. 1447—1448.

това сте открили и доказали специфичното у него. И по лицето, и по стиховете може да се направи „восъчна“ отливка, в която ще има всички нещауловени в този вид „анализ“, но там ще отсъствува художествеността, а нали в нея е усърдно търсената специфика. В Боянпеневия анализ за Ботевите стихове анализът се крепи на внушението с изваденатa чрез него художествена специфика, но ако оставите спецификата да се крепи само на изстудения от емоции, на лишения от внушението анализ, ще видите гола, нелогична и твърде елементарна схема, опитваща се да симулира научно търсене на истината за художествената специфика. Това е в същност изваденатa с резеца на логиката методологическа схема, осъществена практически в анализа на Б. Пенев за Хр. Ботев.

Но ще кажат, щом там няма методология, а само метод, близък по родство с художествените методи, защо търся това, което няма, а не показвам това, което е?

Условието на темата е такова. Там се изисква да се разкрие литературната методология на Б. Пенев. А кой е дошъл до тази идея? Литературознанието. Всички смятат, че щом има литератор, занимаващ се с наука, трябва непременно да има и литературна методология. Нали все някой трябваше да провери дали я има наистина.

Тук бе направен опит само да се отдели представата за методологията от представата за метода. Идеята за художествения метод у Б. Пенев е само маркирана: това, което успях да кажа тук, е само намек за фасадата на този метод, зад който стоят съкровищата на неговото прозрение за българската литература. И едно от тези съкровища е студията му за Хр. Ботев.

15

Своята история на българската литература Б. Пенев изгражда върху исторически метод, който е прието да се нарича културно-исторически. Тук ни интересува усилието на Б. Пенев да се доближи до специфичния белег на художествената литература по научен път. Всичко, което излиза извън това усилие и цел, не представлява интерес за настоящото изследване. Историческите сведения, биографиите на писателите, фактите на културната история и пр., неподчинени на изясняването на отделните творби, на творците и на литературата като цяло, излизат извън сферата на литературната методология. Тяхното присъствие в литературната история на Б. Пенев, несъмнената му убеденост и амбиция, че участвуват в научната картина на тази история, не променят резултата. Всичко това доказва само колко общо и неясно е гледано досега на понятията *история, построена от литературни факти и литературна история, използуваща фактите за изясняване на своята специфика*.

Б. Пенев е направил това, което са позволявали историческите условия в този етап от преднаучното литературознание. Съвсем очевидно е, че той се е справил със задачата си блестящо. Б. Пенев е живеел с илюзията, че неговият исторически метод, който наистина почива на научни принципи, от историческа гледна точка е поради това и литературно-научен, не снизява с нищо качествата на неговата история, още повече, че той влага в нея белетристичния си талант, съчетан с несъмнената дарба да изпада в съзвучие с художествените качества на литературните произведения и така да поднася на читателя не само живи описания на литературните факти, но да изважда и самия живот на тия факти. Сборът от толкова много литературни качества, блестящо ком-

бинирани, и при това на високо равнище, са извоювали на Б. Пенев едно от първите места в българското литературознание.

16

Това „бързо“ справяне с огромната история на Б. Пенев не е ли измъкване от същинските проблеми на литературната методология на учения?

Да, ако се гледа на литературната методология според традиционните изисквания, където в това понятие влиза всичко, с което се е занимавал Б. Пенев в опита си да прави не само наука за литературата, но и история за тази научно виждана по неговите представи литература. По традиционните ни представи за литературна методология научно-добросъвестно събираните сведения за епохата на Възраждането например,които в историята на Б. Пенев подготвят обясненията за цяла редица писатели, по никакъв начин не могат да се изключат от представата за литературна методология. Та нали именно те спадат към групата обществено-исторически обусловители и именно те ще разкриват в методологията на Б. Пенев връзката между среда и литература! Все едно на какво равнище е това обуславяне и това единство.

Всичко това е вярно, такава връзка има у Б. Пенев, тя е направена по-най-добросъвестния възможен начин и подготовката ѝ е научна в най-хубавия и изчерпателен смисъл на думата, но тя не е научно-литературна, а само исторически научна.

Не е ли това спекулация с понятията, незачитане на цялото литературно минало?

Ако можете да си представите (извън конкретното положение у Б. Пенев) как би изглеждала една литературна история, писана от обикновен историк, у когото няма амбицията да улавя художествената специфика, а само да разкаже добросъвестно за историческите условия, за литературните нрави, за биографиите на писателите и пр., след което да заяви, че всичко това *органически* обуславя литературния процес, че е в пряка зависимост от него и пр., а след това да постави на съответни места в историята си анализи с прочувствено съдържание, подобни на този за Хр. Ботев, тогава ще можете и да си представите ненаучно-литературна история на литературата. Това човек наистина трудно може да си представи, защото не е писана такава история, историците не се занимават с това. А кой прави такива истории?

Литераторите. Само че те не оставят в такъв гол и груб механически вид връзката между обусловителите и анализите си за художествените творби. И точно това ни пречи да се съмняваме в литературната научност на историите им.

Ако Б. Пенев беше преминал бариерата от нехудожественото към художественото със същата научна добросъвестност, с която изследва и трупа историческите си аргументи, и ако беше преминал тази бариера по научному, с целия този обусловителен товар, а не със щастливите крила на художническата си интуиция, тогава историята му ще става научно-литературна. Но компилацията, която той прави между наука и художествен усет, колкото и съвършена да е, не може да замести науката.

Не значи ли това, че се отрича участието на творческия усет в литературно-научната дейност?

Не, не значи. Без него не само не може да се мине през бариерата, но дори няма да се знае накъде да се върви. Тя да покаже пътя на обусловителите, на понятията, но да не минава без тях!

Как искаме да разберат това наложително преминаване на тази бариера, невиждана в никоя друга наука, представителите на другите науки, които щедро са ни предлагали своите методи с доброто намерение да ни улеснят, смятайки ни скромно и безобидно за „артистични натури", лишени от прецизността на спокойния и уравновесен разум, когато ние самите се заблуждаваме за научното преминаване на тази бариера!

Науката е като сграда. Докато не видим да се сложи поне една тухла в зидарията, не можем да говорим, че е започнало граденето. Натрупването на строителния материал, колкото и да е масивно, още не е зидане. Първата тухла в литературната наука ще се смята за сложена, когато се премине бариерата между нехудожественото и художественото с помощта на „понятие", криещо в себе си специфичното обуславяне на този процес. Б. Пенев, поне по моите наблюдения, не бе започнал градежа, макар да натрупа материал достоен за силата на великан, и макар с художествения си усет да е бил наясно какво следва да се изгради.

А що се отнася за подвижността на границата, тя може да се мести, но затова трябва да се премести и основната концепция за понятието научност. Ако се придържаме към предложеното тук схващане, нещата изглеждат така както са изложени тук, ако решим, че науката за литературата започва още от подготвителните процеси преди стигането на бариерата, границата може безгранично да се движи към началото. Но от това за литературознанието се печели само лека слава, което се заплаща скъпо, защото всеки психолог, филолог, социолог и дори кибернетик ще може да влиза безпрепятствено на нашия терен и не само ще ни демонстрира последните схеми на своята наука с наш материал, но и ще ни обвинява, че не разбираме и това, което ни е отредено и от което той няма и понятие. И ако литературознанието беше унизявано по всякакъв начин от другите науки, ако върху неговия предмет започнаха да си изпробват силата всички системи и формули, това се дължи само на неосъзнаването на тази бариера на специфичността. Другите науки не я подозират, защото не я осъзнават, а литературната наука я съзнава, но не може да я премине с чуждите средства. Б. Пенев е живял по времето на най-голямото натрупване. Ние живеем във времето, когато се очаква качественият скок, предизвикан от това количествено натрупване. Когато това стане, истината за нашето литературознание ще бъде очевидна за всички и никой не би се учудвал, ако му кажете, че историята на Б. Пенев е специфично нелитературна, а значи и ненаучно-литературна. Диалектическият материализъм отдавна е пуснат в действие и с негова помощ се правят вече твърде надеждни опити да се пробие стената.[20]

17

Ето в какво съотношение се намират струпванията от двете страни на бариерата на специфичността в историята на Б. Пенев.

---

[20] Вж. например идеите на Ат. Натев в книгата му „Литературознание и изкуствознание. Методологически въпроси". С., 1969.

В студията си „общи бележки за началото на литературата и възраждането“[21] Б. Пенев още веднъж доизяснява методологическия проблем за отделянето и разграничаването на историческото от естетическото разглеждане на литературата.

„Когато говорим за методи, ние трябва да разграничим историческото и естетическо разглеждане на нашата литература. Всяка литература, както знаем, може и трябва да се разглежда откъм историческа и откъм художествена страна. Съвсем непълно и недостатъчно е онова тълкуване на литературата, което засяга само една нейна страна — само историческата или само художествената. Историята на литературата трябва да даде не само художествена оценка на произведенията, но и да ги обясни от историческо генетично становище. От художественото съдържане на литературата тя трябва да мине към нейния исторически смисъл. Ние не можем да се задоволим само с едно чисто естетично резглеждане на новата българска литература, понеже то игнорира нейното обществено значение, нейната зависимост от политическите и обществени условия, игнорира също така въздействието ѝ върху живота. Ако си послужим изключително с естетичен критерий, цялата литература ще ни се представи откъсната от всички онези външни фактори, които благоприятствуват за нейното развитие или пък го задържат за известно време; също така за нас ще остане чуждо влиянието на новобългарската литература върху духовния живот на народа. От друга страна, голяма част от произведенията на нашите писатели преди освобождението има повече историко-литературна, отколкото естетична стойност. Това обстоятелство още повече ни задължава да не се ограничим само с естетическото разглеждане на литературата.“[22]

В този пасаж, предхождащ съставянето на „Историята“, са залегнали всички основни проблеми, свързани със струпванията от двете страни на бариерата. Те потвърждават като извод всички положения, които разгледахме досега и в теоретическите, и в практическите опити на Б. Пенев да изгради литературна методология за изследователските си цели. Тук е изказано признанието, че с тия представи, които е наследил ученият от литературознанието преди себе си, художественото може да се изследва единствено „само за себе си“, изолирано от обусловителните фактори на литературата. Признава се още, че съществува „естетичен критерий“ в чист вид, защото с негова помощ ще можем да видим творбата само изолирана от „всички онези външни фактори, които благоприятствуват за нейното развитие“. Признава се още, че с този „чист“ критерий ще могат да се изследват само утвърдени художествени творби, съмнителните или неуспелите да станат художествени творби не ще могат да се познават по този начин. И наистина този критерий, който в същност е „чист“ само на думи, представлява кодекс от гъвкави норми, включващ случайни страни от утвърдените художествени творби. За него често се говори, че е формален. В същността си той е твърде формосъдържателен, но засяга страни от творбата, неконтактуващи съществено с художествената специфика. Искам да кажа, че този кодекс не разкрива съществените връзки в това формосъдържателно единство, а се задоволява с несъщественото. Разкривайки несъщественото в художествента творба, той е твърде съдържателен и напълно съответствува на ограничената си форма. Неговото заглавие би трябвало да бъде не „чист естетически критерий“, а „преднаучен естетически критерий“,

[21] История. . . Т. I, с. 49—111.
[22] Пак там, с. 104—105.

защото с негова помощ не се стига до художественото, а само се създава впечатление за стигането. Истинското стигане до художественото става с творческата интуиция извън тия измислени „чисти правила“ и това истинско стигане в главата на изследователя, неосъзнато за него, се постига именно с помощта на неоткрития от науката на Б. Пенев „нечист“ естетически критерий, обусловен от всички неща, които ученият иска да прехвърли на гърба на историята. По този начин „Историята“ на Б. Пенев е предрешена методологически. И трябва да кажем, че тя е предрешена не от автора, а от историческите възможности на литературознанието от онова време. То не е можело да установи други контакти между обусловителите и творбата с нейната специфика.

Макар и посмъртно съставена, „Историята на новата българска литература“ е изградена. В нея има 54 студии, застъпващи епохата на създаването, възраждането и утвърждаването на българската литература. От тези студии 19 имат изключително исторически характер, все едно дали се отнасят към културната история или към политическата история на България. Върху отделни автори са написани 29 студии, като материалът във всяка от тях е предимно исторически, макар да засяга факти, имащи пряка „биографическа“ връзка с изследваната литература. Остават четири жанрови студии, една теоретична и една организационна. Без да привеждаме излишни за този случай статистики, очевидно е натрупването на историческия материал за сметка на „чисто естетическия“. Тук количеството не би имало никакво значение, ако специфическата насоченост на тези материали беше друга. Пред бариерата е струпан огромният исторически материал, специфически ненасочен към художествената специфика, в този вид той е опрян на спецификата на историята. От другата страна, на бариерата са поставени естетическите оценки на творбите, опрени на художествената интуиция на Б. Пенев. Средствата за научно доказване на тази интуитивна работа обаче са останали пред бариерата, там, където е и историческият материал. Как е постигната връзката между двете струпвания?

Изобщо не е правен опит историческият материал да се свързва научно или интуитивно с художествените прозрения и открития на учения. За него е казано, че има пряка, дори генетическа връзка с художественото наследство. Това обаче не се доказва, а се показва с последователното описание на историческите причини и следствия. Четивото в този си вид е толкова занимателно и убедително, че не буди у обикновения читател въпроси от подобен род.

Другият материал, приготвен за изясняване на художествеността, е, както видяхме нагледно в студията за Хр. Ботев, привидно-органически, сплетен с проблемите на художествената специфика, но през бариерата Б. Пенев минава и без него. Той е проектиран върху идеята на учения за художествена специфика, но лежи върху нея само като безплътна научна сянка.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ВЕНЦЕСЛАВА БЕХИНЬОВА

„КАМЕННИЯТ БЛЯН НА ПРАГА“ ОТ КИРИЛ ХРИСТОВ

Кирил Христов е свързан с Прага чрез осемгодишното си пребиваване в столицата на предвоенна Чехословакия. Той е имал доста време и случаи да почувствува чешката атмосфера и да разбере много от миналото на чешкия народ, което е останало чуждо на другите български поети и писатели, били в Прага за по-кратко време. Годините 1930—1938, когато К. Христов е живял в Прага, са били трудни и за човека, и за поета. Делото на стария и болен поет не се признавало в България поради особеностите му и поради стари спорове с българските литератори и той тежко понасял това.

Особено мъчен е първият период от престоя му в Прага, когато още не бил възстановил физическите си сили. Писмена връзка с двама пражки слависти К. Христов поддържал още в Германия и тяхното желание също допринесло за преместването му в Прага. Михаил Арнаудов споменава като негови пражки приятели слависта Г. Геземан, професор от немския университет, и известния информатор по въпросите на славистиката Антонин Магр, редактор на „Прагер Прес“.[1] След пристигането на К. Христов в Прага кръгът на познатите му бързо се разширил. Може да се каже, че тези, които са писали за него в Прага, са го познавали и повечето от тях са били между неговите приятели. Въпреки това той не се чувствувал добре — лошото пражко време, започнало със суровата зима на 1929 г., неблагоприятно се отразявало на здравето му.

Както изглежда, през първите две години единствената светла точка и убежище в живота на К. Христов е била лириката, посветена на Прага. Скоро след пристигането си, още в началото на 1930 г., той вече е писал сонети за историческа Прага, а когато те достигнали цял цикъл, нарекъл го „Симфонията на Прага“. Под това заглавие през 1931 г., шест години преди българското издание, те били преведени на чешки език. В чешкия превод на Владислав

[1] За престоя на К. Христов в Прага вж. по-подробно М. Арнаудов. Кирил Христов. С., 1967, с. 177—194.

Шак година по-късно са били издадени.[2] Освен превода им К.Христов е оставил в Прага и препис от първоначалния български текст.[3]

„Симфонията на Прага" е получила по-късно друго заглавие и донякъде друг стихотворен облик. Излязла е през 1937 г. в поетичния сборник „Вълнолом" като „Каменният блян на Прага" под заглавие, което най-точно отразява отношението на поета към града като към красив сън. Прага го омагьосала със своето разположение над реката, заобиколена с хълмове и равнини, със своята пъстрота под сивото небе и особено с образците архитектура от разни стилове и епохи, в чието редуване и съчетаване открил своеобразен ритъм, а във взаимоотношенията им чувствувал човешките и историческите отношения.

Цикълът сонети за Прага заслужава внимание поради няколко причини. Първо за това, че е резултат от специфичния поглед на български поет върху исторически славянски град, поглед, разкриващ особено разбиране и тълкуване на историческите паметници. От друга страна, заслужил е внимание поради това, че е задължен на чешката култура и литература в особено отношение. Третата причина, привличаща вниманието, е изборът на сонета като форма за този цикъл. В статията ще се занимаем с разглеждането на тези въпроси.

„Симфонията на Прага" е композирана като импресия от продължителното наблюдение на историческа Прага и особено на многото причудливи храмове, дворци и други паметници. Същевременно това е запис на мислите, събудени от изгледите на града, които незаличимо са белязани с историческата им съдба. Сонетите изразяват освен очарованието от Прага и копнежа изведнъж да се проникне във философията на този град. Архитектурните паметници помагат в това отношение на автора. Импресиите често имат значение на размишления и това, че поетът като че ли опипва с поглед, е последица от солидно познаване и разбиране на чешката история и търсене на по-дълбок смисъл в монументалното дело на старите творци.

Малко поетични копия на К. Христов са изпълнени с толкова бележки по ръкописите, както ръкописът на „Каменният блян на Прага". К. Христов първоначално кратко и без някаква система е преписвал отделни важни сведения из чешката история главно от някакъв немски наръчник, за което говори правописът на имената на градовете, а понякога и интерпретацията на историческите събития. Записките отчетливо се съсредоточават около историята на Прага, следват записки на малки наблюдения и мотиви с числено обозначение. Числата изобщо не са подредени, а са разбъркани, не показват взаимозависимостта и много от тях липсват. Най-голямото число е 160, а К. Христов е написал само 40 сонети, номерата на които не съвпадат с численото обозначение на записките. Това все пак са записки, направени именно заради цикъла за Прага. Редица от тях са били използувани в сонетите, например споменът за пребиваването на Карл IV в Аахен в сонета „Карл IV" (ръкописната бележка има номер 34, а сонетът е четвърти под ред). Някои ръкописни бележки са номерирани с по-малки числа, от 3 с пропуски до номер 27 и тези номера понякога съвпадат със сонетите. Така бележка номер 5 отговаря на петия сонет „Два свята". Записката скромно напомня: „Върхът и насреща Стари град. Звук и отзвук. Светлините задържат се едвам." А в

[2] K. Christov. Symfonie Prahy. Sonety. Přeložil V. Sak. Praha, 1932.

[3] Това е машинописен препис, запазен в Славянската библиотека в Прага под сигнатура B 5941.

сонета ще намерим всички детайли на бележката, два от тях в дословно звучене: „Темней градът от другата страна“ (стих 3); „на звук и отзвук ли играта проста?“ — „светлините задържат се едвам“ (стих 11—12).[4]

През 1931 г., когато поетът е писал цикъла или вече го е бил написал, той отбелязва, че въпреки голямата слава на пражката архитектура, особено на барока, нито един славянски поет, даже чешки, не е посветил на особената красота на този град някоя забележителна и известна литературна творба. „От няколкото малки стихотворения на тази тема най-познато е това на Я. Врхлицки „О, Праго!“, но то в същност не засяга характерната ѝ прелест.“ И Кирил Христов заключил, че неговата поема „Симфония на Прага“ е самотна творба в литературата.[5] От тази бележка става ясно, че той е смятал своя цикъл за рядко явление и че сам най-много е ценил формата му, като го е смятал до края за съчинение-поема. Трудно можем да приемем неговия цикъл за поема, единството на сонетите е само в мястото и мирогледа, липсва обединяващ епичен елемент, ако не приемем за такъв елемент възпявания от К. Христов разцвет на архитектурата в миналото и упадъка на модерната архитектура.

Замисъл на единна творба е подчертан в ръкописа само от номерацията на сонетите, от I до XL. В българското издание номерацията на сонетите е останала непроменена, както в ръкописа от 1931 г. Има все пак самостоятелни заглавия, които в случая играят роля на символ към следващия текст. Те интерпретират част от стиховете така,че обръщат вниманието върху главния мотив или пък правят определен мотив главен.

Някои сонети са останали в непроменен вид, най-близък до присъщия на автора, а в други са се появили нови мотиви и мотиви, изцяло променящи характера на сонета. Тези промени са почти винаги стремеж към по-голяма яснота в мислите за Прага и в решителността при присъждането на определени качества, а не промени, каквито е характеризирал М. Арнаудов в увода към сборника „Избрани стихотворения“ от К. Христов при подготовката на второто издание. Много стихове К. Христов е изоставял, а други основно преработвал.[6] От сонетите за Прага след шест години нито един не му се е сторил излишен, нито един не е изхвърлил, не е изменил даже реда на сонетите и изобщо не е преработвал цикъла основно, а се е ограничил само с частични поправки.

Така например първият сонет, допълнително наречен в изданието „Градът на Либуша“, в ръкописа има за мотив Либуша, избираща място на бъдещия град. Мотивът е изразен бегло, като отражение на стара легенда. След разкриване местоположението на Прага във втората строфа е спомената легендарната основателка на града само в един въпрос:

Либушо, тоз ли изглед те плени —
где свършвали са с пропасти нивята,
где волно диша само твар крилата —
та на града вълшебен даде дни?

В изданието всичко е казано по-решително, без въпрос, впечатлението от разположението на града оказва влияние на Либуша, името ѝ е спомената

[4] Записките на К. Христов към този цикъл са запазени в Държавния архив в София при другото негово наследство, фондова сигнатура 131. За ползуването на техните копия благодаря на колежката Дана Хронкова.

[5] По-подробно М. Арнаудов. Цит. съч., с. 366.

[6] М. Арнаудов. Цит. съч., с. 274—275.

в заглавието, изцяло е свързано с необикновения простор, изразен с неговите стари черти:

Смел блян, Либушо, те в тоз край плени —
где свършвали са с пропасти нивята,
где волно диша само твар крилата —
та дала си на град вълшебен дни.

Така заглавието „Градът на Либуша" в тази версия заслужава своето място. Мотивът за Либуша става главен мотив и целият цикъл започва от местоположението на града и от неговото легендарно възникване. Освен в малката стилистична форма на сонета поетът намира дълбочина и в двете тристишия. В ръкописния вариант те звучат:

Тук всичко тъй могъщо се явява,
че — с що излезло би се на глава,
щом то и с багрите се подиграва?

Таз красота не се наподобява!
Ще мога ли аз да я улова
със тайните на живите слова?

Текстът в изданието е бил изменен:

Днес той така могъщ ни се явява —
под тия сиви тежки небеса —
че и со багрите се подиграва.

Таз красота се лесно в плен не дава!
Как аз на свои ще я отнеса
со тайните на живи словеса?

Във варианта, предназначен за печат, стилистично е поправен стихът „че — с що излезло би се на глава", който не е звучал на поета фонетично поради струпването на шипящи съгласни и съгласни в началото и който не е притежавал характерната яснота. В по-късното звучене обаче се сблъскват времето на написването на сонета и обстоятелството, че поетът пише стиховете си далеч от родината, изпълнен с опасения как ще предаде красотата на града на „своите". Представата за стара Прага и желанието да улови тази красота „жива" са повлияли и за употребата на архаичната форма „словеса".

Невинаги обаче положението е така ясно, че да може да се твърди, че в печатния вариант текстът е обогатен и изгладен, следователно и подобрен. Понякога не може да се вземе становище по въпроса, дали е бил по-сполучлив ръкописният или печатният вариант. Вярно е, че при печатането К. Христов е имал пред вид много повече българските читатели, докато в ръкописния вариант е писал като космополит, с рядка обективност по отношение на предмета на своя апотеоз. Така от ръкописния текст отпадат например названията на архитектурните паметници, за да не се претовари прекомерно с тях поетичният текст, защото за българина, който изобщо не познава Прага, тези имена са самоцелни и не извикват никаква представа.

В десетия сонет, който впоследствие е получил заглавие „Старият град", е изчезнал дворецът на Кински, за да изпъкнат по-ясно архитектурните доминанти на старогръцкия площад — кметството и Тинският храм. В ръкопис-

ния вариант тристишията съдържат само описание, в което се упоменава Ян Жижка. В изданието повече е засегната екзекуцията на чешките протестанти от 1620 г. и беглото споменаване на Ян Жижка пред староградското кметство си остава поетичен похват, тъй като не отговаря на историята — Жижка никога не е бил в Прага на лагер с войниците си.

Ръкопис:

Отсам пред древния Съвет общински
просторен извъртял се е мегдан,
от другата страна палатът Кински.

А редом е настръхнал храмът Тински:
Помислил би си: едноокий Ян
пред него с войнството си е на стан.

Издание:

Ей, древният Съвет — за малко спри ти:
Претъпкан него ден бе тоз мегдан:
На вождове тук паднаха главите.

Насреща ги оставиха набити —
пред Тински храм, где едноокий Ян
с войнството си бивал е на стан.

В четвъртия сонет например ефектните кули на Тинския храм са уподобени с юмруци, вдигнати срещу Храдчани, за да ни припомнят хусистите. В това се чувствува влиянието на съпругата на поета Ноеми Молнарова, произхождаща от пасторско семейство.

Друг край, който у К. Христов подобно на английски елизабетински сонет е главно епиграма, има двадесет и осмият сонет, наречен „Предел улук". Сонетът изразява обичта на чужденеца към Прага и първоначалният ръкописен край напомня възторжено приветствие от чуждата интелигенция, докато по-късният вариант в сбирката „Вълнолом" пак се връща към Хус и хусистското движение, а древната веселост на Прага става за поета подозрителна, защото е причина за реформаторството на Хус:

Ръкопис:

Един носител ли на дух почука
на нейните врати — и не на слука!
Посрещаха ги със възторг и жад.

Република на гордий дух! Но тука
и весело е било: младий свят
безгрижен вид е дал на този град.

Издание:

Един носител ли на дух почука
на нейните врати? И стар и млад.
Принасяха, догде прелей улука:. . .
Как Хус пред Лютера избърза тука?

Защото весел ли е бил тоз град,
где не безумстват от любовен глад?

Възможно е да се приведат редица други примери за редакция на готовия текст, но ще обърнем внимание само на тези случаи, когато авторът оставя първоначалния текст или изцяло, или с незабележими изменения. Трябва да признаем, че така е в най-сполучливите сонети, чули пулса на живота и поели цялостното настроение на Прага. В тях детайлите като правило изразяват нещо общо, както най-често това е при К. Христов.

В подобните сонети трябва да включим сонет двадесет и пети—„Танцуващи светци и царе", вдъхновен от пражкия барок и завършващ с образите на светци и крале, препускащи на своите каменни постаменти; или сонет двадесет и девети — „Единна Прага", възпяващ общия ритъм, който свързва града подобно на мост над река; или сонет тридесет и първи — „Върхът", водещ ни пак към доминиращия над Прага Храдчани — като на драматична сцена всичко се върти около него.

Самата тема на сонетите на К. Христов води към въпроса, дали поетът не е възпявал Прага под влиянието на някой чешки поет. Споменахме вече, че той си е спомнял като единствен поет, посветил на Прага известни стихове, Ярослав Врхлицки. С поетичното дело на този чешки творец поезията на К. Христов от чешкия и от по-късния период има нещо близко. Освен стихотворението „О, Праго!" Врхлицки е написал и други стихотворения за града. През 1928 г., малко преди пристигането на К. Христов в Прага, са излезли събрани от различни сборници, стихове на Врхлицки под заглавието „Прага".[7]

За Врхлицки Прага е била град, обичан повече от всички градове. Стихотворенията му за нея също са повечето импресии, апотеози и отражения на чешката история, предизвикани от пражките паметници. Ако М. Вайнгарт в предговора към избраните стихотворения на Врхлицки констатира, че социалните чувства в тях са изразени „неуверено и повърхностно"[8], то това се отнася в същата степен и за цикъла пражки сонети на К. Христов. Стихотворенията на Врхлицки за Прага също са събрани в един цикъл „Пражки образи" в сборника „Моята родина" (1903), но тук не става въпрос за цикъл, написан в единна форма, както у К. Христов, а за цикъл, най-пъстър по форми.

Най-очевидната обща черта в поезията на двамата поети е очарованието от историята. В това отношение съществуват и най-тънки прилики, например и двамата си спомнят кръвта, течаща по Стария град — К. Христов в двадесети сонет „Гъста кръв", а Врхлицки в стихотворението „По пътя през Староградския площад". Не е необходимо обаче да обръщаме прекалено внимание на детайлите.

В няколко от последните сонети за Прага К. Христов осъжда новите строежи в покрайнините на града за недостатъка на творчески замисъл и за тяхната несъразмерност със старата архитектура. Те са чуждородни елементи между паметниците на века, които са възникнали през различни времена и в разни стилове, но сътворяват чрез поразителни дисонанси чудната симфония на града. К. Христов се оплаква от новите сгради например в тридесет и четвърти сонет „Заличени предели":

---

[7] J. V r c h l i c k ý. Praha. Výbor básní. Praha, 1928.
[8] Пак там, в предговора от М. Вайнгарт, с. 7.

Тъй смахнато надолу те надничат!
Отвръща се от Прага там човек:
не я те подмладяват, ни окичват.

Тоз с толкова безумства бремен век
така гради, че само се заличват
пределите на старий образ мек.

И Врăхлицки не харесва модерните постройки в историческия град, защото в отдалечените покрайнини тогава още не се е строило. В края на XIX и началото на XX в. в Прага в изпълнение на регулационния план се събаряли стари къщи и се строят редица нови. Отрицателното отношение на Врăхлицки към модерните строежи не е така гневно, както у К. Христов, в него има по-скоро тъга и скръб по стария вид на познатите места. Така в стихотворението „Стара Прага", посветено на пражкия художник Вацлав Янсов, поетът казва:

Липсват потайните кътчета, старите църкви,
тихите, мъртвите улици великопански,
където през бял зид самотен се свеждал
орех или кестен.

Няма ги тесните, кривите улички,
защитени от стари барокови сгради,
където сиромашки фенер е блещукал
в късните стъпки на пътника.

Липсва старото крайбрежие, новото нараства
скучно и празно, с къщи модерни,
няма ги дърветата и птиците умират
с шепота на техните корони.

К. Христов се е противопоставял на новите строежи още по-рязко, като е използувал старите сгради в битката срещу новите (сонет „Ново време"). Неговият отпор е рязък и горещ, каквито са били някои от неговите епиграми. Когато изброява стиловете, които се срещат в Прага и създават нейния образ, злобно се обръща срещу всичко ново, което е дошло след емпира (сонет тридесет и седми „Прекъснат род");

Цял век! След туй какви гримаси!
И виквате ядосан най-подир:
„Та скъсаха ли майстори с рода си?"

Трябва, разбира се, да отбележим, че К. Христов е споделял отпора си против новото не само с Врăхлицки. Аналогични мнения са застъпвали още в края на XIX в. и други представители на чешката интелигенция, които се противопоставят на безчувствените действия на регулационната комисия. Писателят Вилем Мрщик е воювал в 90-те години против безогледните постъпки на тази комисия в статиите, наречени „Bestia triumfans", които са публикувани в 1896—1898 г. в Розхледи.

Както отношението на К. Христов към новата архитектура на Прага вероятно е било повлияно от някои по-стари прояви на отпор, също така във възхищението си от стара Прага той е бил воден от чешки и немски преценки за различните архитектурни стилове. Живял е там малко след като е бил високо оценен пражкият барок и постигнатото единство между барок и готика много

го заинтересувало. Наблюденията му са много тънки и той само е намекнал за тях, например в единадесети сонет „Едно в друго“:

На сводове романски връх твърдта
поема готика към висините.
По ней опиянява ти очите
барок со зрялата си красота.
И нека не смущава ни въпросът:
Не бивал ли е често той превзет
на готика пред строгия полет.

Отношението между барока и готиката днес е изяснено от богата литература. Първата предпоставка за обяснението на тази връзка е била високото творческо въздействие, което оказват барокизираните храмове и резултатите от барокизацията на паметниците в други стилове. Истина е, че К. Христов е почувствувал нещо от тези сложни взаимоотношения.

За българския поет старата архитектура на Прага свършва с емпира и всичко останало за него е само несполучлив модерен градеж. Би било несправедливо да се очаква да бъде иначе. В края на XIX и чак до 20-те години на XX в. в Прага е съществувала сецесия, която доскоро беше подценявана от нашите познавачи на чешкото изкуство и чак след Втората световна война достигна световно признание. К. Христов не е бил осведомен от литературата, не е намерил похвати у някой чешки поет и следователно не я е отделил като някои чешки писатели от отхвърляната нова архитектура.

Когато констатираме, че К. Христов е най-близо до чешките поети от Врълицки, нямаме пред вид мотивите на неговите произведения, нито пък цялостното му отношение към Прага. Това отношение, както у Врълицки, е различно към стара и нова Прага. Затова си припомнихме критичното отношение на двамата към новата пражка архитектура, но трябва да отбележим, че те отхвърлят различни сгради. К. Христов е смятал за нова архитектура и строежите сред града от края на XIX в. и към тях присъединявал новите постройки в покрайнините на Прага. Докато Врълицки не е имал изцяло отрицателно отношение към новата архитектура, поетът е бил колеблив в отношението си към новото.

В сборника на Врълицки „Моята родина“, в цикъла „Пражки образи“, има две стихотворения, наречени „Строеж“. В първото от тях все още се чувствува тъга по съборените стари къщи, но в еднаква степен личи и обаянието от строежа на новото, от кипежа на работата и от представата за човешкия живот, който ще запълни новия дом. Второто стихотворение вече е прослава на новите постройки и очакване на бъдещата слава на Прага.

Постройките, къщите стари се губят и чезнат.
И нека, за нас били са дом, но чужд е в тях духът!

Така приветствува чешкият поет събарянето на старото, за нищо не му е жал и в последните строфи пожелава на Прага:

Така расти, така стреми се, нова Праго, към небето.
Наша да си само, не ни трябва друго.

За разлика от чешкия поет К. Христов няма двойствено отношение към нова Прага. Той е само разгневен от безликите нови сгради, много повече е свързан с архитектурата, която в голямата си част не е свързана с живота на града. Врълицки разкрива и интимната част от този живот в разни годишни

времена и в различни часове от деня. В отношението си към строежите на бъдещето българският поет не е останал изцяло хладен. В заключителните стихове „Вечни основи“ е изразил вярата, че строителите на новия град черпят от старите извори достатъчно сили и от техните усилия в светещите палати ще се въплъти нов дух:

И ще расне и крепне всеки миг
неповторимото на чеха дело,
едно во възрастите свои, цяло.

Отношението на К. Христов към Врхлицки е било изцяло осъзнато. Освен че е писал сонети за цикъла „Симфонията на Прага“, той е превеждал още от първите години на пребиваването си там чешки поезия, искал е да състави антология. Превеждал е стихотворения на по-млади автори (П. Безруч, И. Волкер, Й. Хора и К. Чапек), но половината от преведените стихотворения за тази антология принадлежат на Ян Врхлицки. От всичко 40 преведени стихотворения 21 са на Врхлицки.[9]

Дори днес не бива да предизвиква учудване увлечението на К. Христов по поезията на този чешки автор. Врхлицки е имал цяла школа от ученици в Чехия и е бил добре известен между чуждите поети, самият той е бил чудесен преводач на световната поезия. От творбите на другите чешки поети най-много е почитал неговите стихове например немският поет Р. М. Рилке, който дори е написал стихотворение за Врхлицки.[10] Привързаността към поезията на Врхлицки е означавала по-скоро ориентация към световната поезия, с която е бил свързан К. Христов също. Забележителното за него е това, че Врхлицки действително му е повлиял с поезията си, посветена на Чехия и по-специално на Прага.

И в по-късната стихосбирка на К. Христов „Последни пожари“ могат да се направят много паралели с творчеството на Врхлицки. Както той говори в „Дамоклиеви мечове“ и в някой по-стари сборници за смъртта, която чувствува като единствено свое бъдеще, така и К. Христов след завръщането в родината, отслабнал и изтощен от дългото боледуване, е живял само с кроткото съзнание за своя край. Тази тежест, така да се каже, непреведена на езика на изкуството, става основа на последните му стихотворения. И ако през целия живот на К. Христов поетичната участ е била същевременно и негова преценка за обкръжаващото, в края на живота му тя става болезнена основа, върху която се сражават събитията и действията около поета. Да се сравняват произведенията на К. Христов от това време и поезията на Врхлицки обаче не е задача на тази статия.

При запознаване с библиотеката на К. Христов, подарена след смъртта му на Народната библиотека в София, може да се установи, че освен избраните стихове на Врхлицки той е притежавал няколко чешки критически труда. А именно в тях българският поет е бил приравняван към Врхлицки от чешките изследователи.[11]

---

[9] Антологията на чешката поезия на К. Христов е излязла посмъртно под заглавие „Огледалата на Вълтава“. Антология чешки поети. С., 1946.

[10] Вж. изданието от чешки преводи на стихове на Р. М. Рилке, посветени на родната Прага и чешката тематика, в сборника R. M. R i l k e. Dech rodne země. Praha, 1975.

[11] В. С и с. 60-годишнината на Кирил Христов. — В: Кирил Христов 1875—1937. С., 1938, с. 270; М а х о в о й. Честването на Кирил Христов в Прага. — Пак там, с. 128.

Естествено в Чехия е събудил най-голям интерес цикълът сонети за Прага. К. Христов впрочем е бил известен в Чехия и преди осемгодишното си пребиваване в Прага. Чешкият печат е отбелязвал например неговото предишно посещение в града през 1912 г.[12] Поетичното му творчество е било превеждано и преди 1929 г., а също е било внимателно изследвано.[13] Но едва „Симфонията на Прага" в чешки превод е привлякла вниманието на славистите и е отбелязана по-внимателно от журналистите. Пръв за нея пише Юлиус Хайденрайх (Доланski) в „Лидове новини", благоприятно се е отзовал Йозеф Пата и значителна статия му е посветил Владимир Сис.[14] Рецензенти и покъсни чешки изследователи са направили от „Симфонията на Прага" наистина своя любима тема, към нея чехите не са могли да останат хладни.

Сонетът, форма от италиански произход, но разпространена във всички европейски литератури, не е избран от К. Христов случайно. Известен е неговият възглед за сонета и поемата като единствени форми, достойни да възпяват нещо възвишено. Както видяхме, цикъла сонети за Прага още по времето, когато го е писал, К. Христов е наричал поема, въпреки че от гледище на жанра той е нещо друго.

Сонетът е бил разбиран като традиционна форма, която със строгата си определеност дава възможност за особено изтънчено изразяване. К. Христов също запланува тази форма като подобрено звучене на стиха пред вид мотивите, които е избрал. От документите на редакцията и от частичните промени в стиховете попадаме на пътя от ръкописното звучене към книжното дори от ръкописните бележки през ръкописното звучене на цикъла чак до печатния вариант. Някои от бележките имат петостъпен стих и като стихотворна форма частично са използувани в напечатаните сонети. Така например в края на ръкописните бележки под номер 8 четем: „Сградите смучат тежест от земята", а в двадесети сонет „Гъста кръв": „там тежест смучат сгради стръвно сбрани".

Сега изглежда, като че ли сонетът е необходима за поета строга или поточно определена конструкция, каквито са плановете и скиците на храмове и дворци, за строежа на сградите в различни архитектурни комбинации. Възникването на „Симфонията на Прага" и нейният окончателен вид навеждат на тази мисъл. Като че ли сонетите са форма, удобна именно за тази тема и за този начин на творчество.

Тъй като сонетът е изобщо любима форма на К. Христов, намираме я и в други негови цикли, например в „Царици на нощта", по време най-близък до „Симфонията на Прага". И в този цикъл сонетът е свързан с историята, но сонетите, вдъхновени от българската история, са епични и темата им е трагедията на жени, които са се проявили в историята, показани в сгъстени

---

[12] Вж. Злата Праха, № 29, 1912, с. 460.

[13] Стиховете на К. Христов са превеждани в списания от 1897 г. Владимир Шак, Зденек Броман (=Франтишек Тихи), Ярослав Мудра, Ото Баблер и Франтишек Кожик заедно с А. Лещов, а в книги — Владимир Шак, Иржина Карасова и Ноеми Молнарова. Ръкописните копия от преводите и чешките статии за К. Христов са събрани в Института по чешка и световна литература в Прага, в славянската ретроспективна библиография на чешкия печат.

[14] Ю. Хайденрайх. Българска симфония за Прага. — В: Лидове новини, 40, 1932, № 339, VII, с. 9; Й. Пата. Кирил Христов, симфонията на Прага. — В: Словански пршехлед, 25, 1933, с. 105; V. Sís. Bulgarský zpěv o Praze; K. Christov. Symfonie Prahy. Cočíst z literatur slovanských. Praha, 1935, p. 184.

изрази. В известния лирически цикъл за Прага сонетът е използуван съвсем иначе и заема друго място.

Поетът е нарекъл своята творба „симфония“, но сонетът трудно се свързва с част от симфонията, ако я разбираме в музикален смисъл. Той е доста кратък и цялата творба от тези къси части само би се раздробила. „Симфонията на Прага“ представлява по-скоро вариации на дадена тема или най-много етюд, а сонетът е калъп за темата, който във всеки номер е отделен бляскав апотеоз на Прага.

От формална гледна точка гневните стихове на К. Христов за новите пражки строежи може да се тълкуват и иначе. Те не са само протест срещу действителността, която поетът и други чешки писатели са отхвърляли, отличават се от останалите сонети и по своя гневен, накъсан стил, по еднословните възклицателни изречения. Тревожните викове драматично се вписват в цялостното обаятелно настроение и подготвят края — признание за вяра в могъществото на старите основи и във възможността за съществуване на новите сгради, строени направо върху старите и готови още повече да прославят делата на чехите. В този смисъл сонетите се възприемат различно в цялостната композиция на цикъла.

Ако си припомним отново постоянното придържане към формата и повтарянето на мотивите, чиято основа са впечатленията от Прага, и мислите, предизвикани от тях, повтарянето на имената и съсредоточаването на вниманието върху строителните доминанти на Прага и ако спомена за образната характеристика на наблюденията, взета често от света на музиката, ще видим „Симфонията на Прага“ в правилна светлина. Всичко, което е пленявало К. Христов в чешката столица, е от визуалната област, но поетът често го е прехвърлял в областта на музиката: „звук и отзвук“, „подвижни звукове“, „двойни звуци“, „контрапункти“ ,„ритъм като музика“, „друг ритъм“, „синкоп“, „могъщи фуги“, „дисонанси“, „песни“ — всичко това са образни наименования от речника на К. Христов за изразяване на видяното. Напълно логично е, че за общо заглавие на целия цикъл е сложен термин, взет направо от музиката. Строгата закономерност на музиката също съвпада със строгата определеност на сонета.

Можем да приемем, че К. Христов е избрал формата на сонета в този цикъл, защото е подходяща за словесното изразяване на музикалните впечатления, получени от Прага. Но дали този избор за възпяване на пражката тематика не е направен под чуждо влияние?

К. Христов добре е познавал написаните в същата форма стихове на Колар „Дъщерята на Слава“, широко известни в чешката и словашката поезия, които прославят миналото на славянството и жалеят за неговата трагедия и териториални загуби. Връзката между формата на тази стихотворения и „Симфонията на Прага“ не е изкуствена, защото в цикъла сонети на К. Христов, макар и с по-тясна тематика, има същите възвишени чувства.

Друг чешки поет, който много е обичал сонета, е Ян Връхлицки. За него сонетът е бил форма за лични изповеди, най-ярки в сборника „Сонети на самотника“ (1885). Известно е, че К. Христов е познавал тези сонети, три от тях е превел — един от същата сбирка. Пренесеното в света на музиката заглавие на цикъла нашият поет по-късно е изоставил и е сложил особено заглавие „Каменният блян на Прага“. Изглежда, че за тази промяна е повлиял Връхлицки, който и Прага е възприемал по-субективно от К. Христов и за когото в поезията е определящ по-скоро моментът, отколкото действителността на дългите, но от гледна точка на сегашния живот мъртви векове.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ТЕОДОРА КАЛИНОВА

ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ — ОТ СИМВОЛИЗЪМ КЪМ СОЦИАЛНА ЛИРИКА

Западноевропейският и руският символизъм не са единно литературно направление. В него се наблюдават различни течения, от които по-късно се оформят нови школи. Тази нееднородност на явлението е особено характерна за българския символизъм. В творческия облик на нашите символисти се забелязва богатство на степенните поетически модификации — у някои творци откриваме чисто романтично извисяване и мащабност на изживяването, у други — реалистична насоченост на чувствуването, у трети — импресионистично възприемане на емоционалния факт. Тази особеност на българския символизъм дава ключ към вярно дешифриране творчеството на Емануил Попдимитров. Творческият му път е свидетелство за вътрешния развой и движение на българската поезия от символизъм към реализъм и социално-революционна лирика под въздействието на променената след Първата световна война политическа действителност у нас. Е. Попдимитров не е декадент; съществената част от произведенията му доказва характерната, типична за българския символизъм своеобразна реакция на конкретната обществена действителност. Така би трябвало да се възприемат и повечето от творбите на другите наши символисти — Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Хр. Ясенов, Т. Траянов. В най-доброто от своето творчество те никога не са се откъсвали от обкръжаващия ги обективен свят, но са се примирявали с него, не са преставали да наблюдават и критически да осмислят реалната действителност. В този план на мисълта и на трактовката на проблема за символизма много интересни, новаторски и ценни съображения, размисли и изводи изказва съветският изследовател на френската литература Д. Д. Обломиевски.[1]

В цялото си поетическо развитие Е. Попдимитров остава верен на романтичното светоусещане, с което възприема действителността, природата и историята. Романтичното начало в значителна част от лириката му е не само и не толкова в стилно-изобразителната система, колкото в характера на самото чувство, в естеството на поетичната представа. Романтичните абстрак-

[1] Д. Д. Обломиевский. Французский символизм. М., 1973.

ции в стиховете на Е. Попдимитров обаче остават винаги непосредствено и живо свързани със земната жизненост и логичната асоциативност и излъчват едно трайно вдъхновено отношение към битието. В съзерцателността на поета се улавя диалектично усещане за непрекъснат живот и движение в покоя. Неговата творческа фантазия излиза от конкретния жизнен факт, от конкретното явление, за да се издигне чрез поетическото абстрахиране и извисяване до цялата вселена и до висшата хармония на битието. Когато говорим за романтичното начало в поезията на Е. Попдимитров, трябва да отчитаме влиянието на Хайне и неговия романтизъм върху твореца, долавящо се най-силно и определено в цикъла „Първи опити“ и в книгата „Юношески стихотворения, 1904—1907“. Проблемът за това въздействие правилно поставя Хр. Дудевски в своя литературно-критически очерк за автора.[2] Влиянието на Хайне върху българския поет върви главно по две линии — по линия на естетизацията на сънищата и съновиденията наяве и по линия на формата — широка употреба на епитети-съществителни. Но тези две особености в лирическия свят на Е. Попдимитров имат и втора страна, търпят и друго обяснение. Съновиденията са често срещащ се елемент в поетическата система на френския и руския символизъм, особено при разкриване на т. нар. „пейзаж на душата“. А употребата на епитет-съществително много се използува в българските народни песни и в личното творчество на П. Яворов, П. П. Славейков, Ив. Вазов.

Съществен характерен определител на романтиката на Е. Попдимитров е нейната психологическа наситеност и сгъстено психологическо съдържание. Този определител обуславя качествената характеристика на типа одухотворяване в лириката му, чрез което поетът достига до митологизиране и стилизиране на пейзажа в едни случаи, а в други — до преклонение пред неубузданата мощ на природата и езически екстаз пред силата на естеството. Колкото и да е съществена функцията на фантазията и романтическото абстрахиране, които извеждат образите в много случаи извън тяхната физическа конкретност и земна определеност, неговата поезия не се откъсва от обективните прояви и жизненото начало на реалността, защото основният й патос е единството на човека с живота и многостранните му живи форми. Този патос поражда псалмическият тон на отделни творби. Лирическият герой на Е. Попдимитров не се издига над реалния свят, нито изчезва в него, а стои редом с него и го проектира чрез усещанията си в своя вътрешен свят. Така явленията от обективната реалност стават част от душевния живот на този герой, запазвайки чувствената си форма, превръщат се във феномени от материално-чувствен порядък с четвърто, субективно измерение в душевността на героя. От формите на битието е породена и вдъхновена и най-романтически приповдигнатата образност у Е. Попдимитров. Тези особености определят и своеобразната трактовка на мотива на скръб и безнадеждност в неговата лирика. При претворяването на този мотив в тъканта на отделното произведение се долавя подводно течение, изпълнено с противоположно по характер съдържание. Така този мотив рамкира в някои случаи вътрешното съдържание на творбата, носещо обратен знак. Това диалектическо обединяване на противоположни мотиви наблюдаваме в стихотворенията „Есен“, „Пролетни бури“, „Върби“. Тук поетът извисява мотива за скръбта до мотива за живота, тясно преплетен и паралелно развиващ се в отделната творба с мотива за красотата в приро-

[2] Хр. Дудевски. Еманоил Попдимитров. С., 1969.

дата. Това, от една страна, води до обективизиране на красотата в природата, а, от друга — до сливане на емоционалните факти с природните елементи и до обективирането на емоцията в природата. Така по своеобразен, сложен и опосредован път се преодолява тъгата в лириката на Е. Попдимитров.

С традициите на романтизма е свързан у поета и стремежът му да изобрази в някои от своите интимни и пейзажни творби безкрайността на пространството, служещо за поетичен фон. Безбрежна е пустинята в стихотворението „Далеч"; в „Лято" са безбрежни ливадите и нивите,както и жетварската„жертвена" песен, чийто мотив се повтаря два пъти и изпълнява функцията на заключителна поанта; безкрайно е полето в съновидението на лирическия герой от стихотворението „Ема" („Сънувах — жарък,летен ден. . . "); лирическият герой от „Детство" вижда в миражите си „странни далечни земи" и пътища, които отвеждат „безкрайно далеко! чак дето се свършва земята. . . ". От този стремеж на Е. Попдимитров е продиктувано пристрастието му към епитета „безбрежен" и наречието „далеко" в посочените и други творби от тези два тематични кръга. С традициите на романтизма се свързва и принципът на двете реалности в неговата любовна лирика. Едната реалност е светът на делничното ежедневие, другата — светът на спомена или на мечтата-блян и съновидение. Тези две реалности сложно се преплитат и противопоставят една на друга в отделните творби на поета, а чрез това противопоставяне се осъществява и разкрива неговото чувство за идеала, несъществуващ в конкретната действителност.

В стиховете си от периода 1904—1918 г. Е. Попдимитров се разкрива като поет на пейзажната и любовната лирика. Образите в пейзажните му стихотворения са богато оцветени и притежават особена яркост. Но за да предаде многостранността и пълнотата на изобразяваните обекти, той ги разкрива не само в цветово отношение, а и в ракурса на звуковите, осезателни и обонятелни усещания. Така обектите се приближават до поета, ликвидира се пространството между него и тях, подсилва се материалността им. Стихотворенията „Далеч", „Трепери земята", „Пролет", „Лято", „Дъжд", „Есен", „Детство" са примери в това отношение. Изтъкнатата тенденция се наблюдава и в късната лирика на Е. Попдимитров. Характерно доказателство е неговата стихосбирка „Есенни пламъци" („Кладенец", „Водно колело", „Стада"). Плод на определено емоционално състояние, образите в пейзажната лирика на Е. Попдимитров въздействуват като сложно единство на непосредствено наблюдение и психическо обобщение. Израз на взаимоотношението между природата и поета е вътрешното движение в неговите стихове. В някои творби това движение е резултат на напрегнат драматизъм, в други е реализация на емоционално повишеното, вдъхновено отношение към живота и природата. Именно това отношение на Е. Попдимитров поражда своеобразния антропоморфизъм в лиричните му пейзажни акварели, израз на който са свежите и сочни сравнения и персонификация. Плътното художествено внушение на образите в тези „акварелни платна" (както сам авторът определя някои свои пейзажни творби) се дължи на тяхната ярка пластичност, родена от силно развитата поетическа асоциативност у Е. Попдимитров. Най-верни доказателства в това отношение са стихотворенията „Груинската река", „Перуники", „Земя-невеста", „Върби", „Лято", „Есен", „Пролет". Одухотворяването на природата в отделни творби на Е. Попдимитров е разгърнато в изключително широк план, то преминава в одухотворяване на всичко земно. Така е в малката поема „Обожествяване" от стихосбирката „Вселена", където пан-

теизмът на твореца, разкрит в експресионистичен план, намира най-пълнокръвния си верен поетически израз, а търсеното единство с природата е превърнато в реализирано естетическо отношение. Пейзажите на поета се отличават с максимална конкретизация на изображението. Израз на това е стремежът на автора да разкрива природата в определена атмосфера, обуславяща се от времето, да дава временните характеристики на пейзажа. В някои случаи Е. Попдимитров рисува конкретно годишно време, в други — даден фрагмент или част от денонощието. В отделни творби още самото заглавие се явява временен определител на пейзажната картина: „Лято", „Пролет", „Есен", „Лято" („И лятото — златен леяр. . . "), „Лятна нощ", „Зора".

Подчертана романтика изпълва и любовната лирика на Е. Попдимитров. В повечето стихотворения образът на любимата е породен от конкретен спомен, но се превръща в художествен израз на поетовия копнеж по хармония и красота. Това позволява на твореца да отдалечи образите в пространството и времето, да ги разкрие в сферата на една нова поетико-романтична действителност на сънищата и бляна, където художествените обекти са лишени от земната си конкретност и сетивност, отличават се със смекчени контури и тънки нюанси на поетическо внушение. Те са разкрити в екзотична рамка, на фона на декор не толкова обрисуван, а по-скоро загатнат, при намалена детайлизация на предметния свят. От тях струи пречистена духовност и вътрешна светлина, която ги облагородява и извисява. За това допринася както намалената употреба на контраста, така и засилването функцията на епитета „бял" и синонимните му „снежен" и „бледен", като дори невещественни неща метафорично са дадени бели. Някои от тези стихотворения въздействуват като пленителни пасторали, с деликатността и нежността на чувството, което авторът умее да разлага — чувство платонично, лишено от всякаква сетивна чувственост, богато на полутонове и нюанси. Такова е въздействието на „Нощно пътуване", „Шатър", „Бягство", „Утро", чието многозвучие се подсилва от умело подбраните женски рими, а издържаните в хорей стихове на повечето от изброените творби (с изключение на „Утро") внушават копнежност и миньорна мечтателност. В други стихотворения образът на любимата се е отдалечил и сякаш своеобразно дематериализирал, преминал е в светъл спомен. Това отдалечаване рафинира неговите черти, позволява на поета да го проектира във всяко време и на всяко място, да го митологизира. Превръщайки се в мит и поетически феномен, образът може да има както различни рамки, така и различни степенни модификации. Това от своя страна обуславя разнообразието и богатството от музикални ефекти, ритъм и звукопис в стихотворението, като „Лаура", „Ема", „Ирен". „Женските портрети" на Е. Попдимитров са единствени по рода си като поетическо явление в българската поезия. Стихът в тях е изключително музикален и гъвкав, което се постига както чрез точна и майсторска употреба на алитерациите — предпочитан от автора елемент в звукописа, — така и чрез повишената функция на асонансите *О, Ъ, У.* които придават специфичен нюанс на поетическата фраза и звуково я очертават. Музикалното въздействие на тези творби се засилва от „тихия" амфибрахий, използуван от поета и определящ ритмичното внушение на светлата тъга в стиховете у читателя („Ирен", „Ефросина", „Клара", „Лаура", „Лисхен"). Художествената сила на „Женските портрети" се дължи и на гравитацията на Е. Попдимитров към свободен стих в някои от тях: „Лаура", „Ема", „Ефросина", „Лисхен". Интимната лирика на твореца е убедителен израз на основното съдържание на неговата поезия — романтичен копнеж по

несъществуващата в конкретната обществена действителност хармония и красота — и поетическо обобщение на тъгата, породена от разминаването и несъответствието между мечтата и действителността.

Отделни творби на ранния Е. Попдимитров свидетелствуват за борчески и опозиционни настроения на автора, жадуващ човешко равноправие и свобода. В този план бихме могли да посочим „Кошмар", „Земетръс", „Бури", „Орли", „Юмрук". Особено показателно е стихотворението „Юмрук", писано през 1905 г. и публикувано за първи път в сборника „Еманоил Попдимитров. Избрани произведения". С., 1954. В него поетът открито и рязко осъжда подлеци, царе и тирани и разкрива вярата си в тяхната гибел.

Новата обществена действителност в България след Първата световна война разреши вътрешната драма на повечето наши символисти. Тяхното творчество след този исторически момент е поетическо свидетелство за огромната идейна и психологическа революция, характеризираща духовния и интелектуален живот на нацията през преломните години, когато духовният протест придобива ясно изразена обществена основа. Творчеството на Е. Попдимитров след Октомврийската революция като цяло — независимо от отделни отклонения — също доказва убедително идейния и естетически завършек на тази обществена драма, доказва възвръщането към действителността и живота, когато в него назряват силите на революцията и бъдещето. Процесът на вътрешна преориентация у българските творци е намерил отражение в редица статии. Особено сполучливо го характеризира Младен Иванов (Георги Цанев) в статията „Възвръщане"[3]. Той точно и вярно отбелязва: „Нашите дни отбелязват възвръщане към народната душа, към социалната поезия. . . Ние мислим за поезия, която ще ни дадат поети, съзнали и почувствували безсмислието на изолираната самотна личност, нейната слабост и безсилие. Поезия, отминала бледата мисъл и нежното чувство на единицата — достигнала до величието на колектива. Това съзнание на разтопяване в тълпата, на сливане в безброя, тоя копнеж за жертва незабелязана, неотлична от многото други жертви, е съществена черта на новата социална поезия."

Преломният момент, настъпил в лириката на Е. Попдимитров, се изразява в бурна, драматична преоценка на извървения път, в поетически катарзис под напора на нови емоции и идеи. Този преломен момент е отбелязан още на времето си от Г. Цанев в споменатата вече статия. Социалната лирика на поета, създадена в периода 1919—1924 г., трябва да възприемаме, от една страна, като спонтанно, но закономерно отрицание на досегашната естетика на твореца, а, от друга — като непосредствено и пълнокръвно развитие и продължение на всичко положително и стойностно, което се съдържа в неговата поезия до момента. В тази връзка трябва винаги да отчитаме и друг факт — по вътрешния си жизнеутвърждаващ патос неговата лирика в съществената си част винаги е оставала свързана с живота. Социалните творби на Е. Попдимитров излизат в стихосбирките „Свободни стихове" (1921) и „Знамена" (1922), събрани през 1923 г. в стихосбирките „Кораби" и „Вселена" (1924). Самият поет отбелязва, че стиховете му в „Кораби" са „опит за нови странствувания, излизане от тихото пристанище на интимната лирика към тревожните въпроси на съвременността и живота". Импулси на ново поетично вдъхновение завладяват творческото съзнание на автора и раждат поезията на възвисения и пречистен граждански патос. На страниците на сп. „Пламък",

[3] М. Иванов. Възвръщане. — Нов път, I, 1924, кн. 4.

на което Е. Попдимитров става сътрудник, Николай Хрелков посреща възторжено неговата нова поезия. Но и в тези свои творби А. Попдимитров остава плътно до основното романтично светоусещане, с което възприема историята и природата. Тези стихотворения свидетелствуват за гражданската съвест на автора, за неговия творчески подем, явил се като резултат от революционния подем на епохата. През 1920 г., когато в България се честву ва третата годишнина на Октомврийската революция, поетът създава поемата „Русия", в която вдъхновено прославя революцията, покорен от нейния блясък и величие. Както Смирненски, той възприема Русия като огромно сърце, проляло кръвта си за цялото човечество, като пожар, чиито искри пламтят в Лондон и Париж. Творческата цел на автора е да разкрие героичното минало на руския народ — подготовка и предпоставка за осъществяването на революцията, пред която творецът се прекланя. Тази тема се реализира в поемата чрез обрисуването в хронологически план на картини от историята на страната, които се схващат като отделни вътрешно градиращи се епизоди и периоди в разгръщането на централното обединяващо идейно-тематично ядро. Тези особености в композицията на творбата я сближават с поемата на Андрей Белий „Христос възкресе". А финалните стихове на „Русия" са вътрешно родствени с финала на поемата „Дванадесетте" на Александър Блок. Общият компонент в поетическите структури на двете поеми е образът на Исус, схващан като символ на социалната справедливост, носител на която е революцията. Ал. Блок и Е. Попдимитров трактуват този образ — символ в един и същ план на художествено обобщение — като въплъщение на величието и светостта на революцията, като своеобразно нейно оправдание. Заслужава внимание и фактът, че този образ използува и Хр. Смирненски в стихотворението си „Русия", написано две години след създаването на едноименната поема от Е. Попдимитров, в което интерпретира образа на Христос почти в същия план. Към историята на руския народ Е. Попдимитров се обръща още в едно произведение — поемата „Българският народ" (1921), отличаваща се с историческа достоверност и конкретност на художествения факт. В нея поетът се вглежда в историята на българския и руския народ, за да стигне до идеята, че народът е герой и основен двигател на историята. Тези две поеми на Е. Попдимитров са поетическо доказателство за характерна близост и мотиви, образи и настроения между бойката революционна поезия на Смирненски и поезията на творци, приближили се до революцията след вътрешен идейно-психологически прелом и близост под въздействието на събитията, на народния устрем. Поезията на Е. Попдимитров от това време се създава под знака на героичния дух на времето, на неговата приповдигната революционна романтика. Това е причината, поради която романтичният строй на образи и чувства, характеризиращ революционната поезия на това време, сложи своя отпечатък върху творбите на автора.

В разгара на Септемврийското въстание поетът създава стихотворението „Съдба" — поетически еквивалент на душевната биография на Е. Попдимитров, доказателство за промените в духовния и идеен свят на неговото поколение. Тя дава отговор на наболялите въпроси за личността и обществото, за предназначението на твореца и за неговото място в живота. Произведението по косвен път отговаря на категоричните нравствени императиви на епохата, на големия проблем за отношението между личност и колектив. Този кардинален проблем на времето е станал лична съдба за поета. В творбата се чувствува високият градус на лиричното напрежение, който се опреде-

ля от страстния стремеж на твореца да се потопи в нажежената атмосфера на своето време. Така обществената драма разрешава личната драма на лирическия герой. посочва пътя му — от личното безсилие до кървавата саможертва в името на народа:

„Но стига плач
вероломен!
Погледай — въстават
титани. . .
Димят
барикади.
Аз ида с народа
и дето убиват —
да бъда убит. . .
В напречните улици
в задавений вой,
в гърмящий картеч,
в митральозния огън
навлизам.
Живописний напитък,
свещената влага
изливам —
кръвта!“

(„Съдба“)

Към „Съдба“ тематично се отнасят стихотворенията „Кървави конници“, „Човекът с веригите“, „Гергьовден“.[4] Величието на новия идеал на твореца — сливането с народа — е разкрито и в поемата „Чернозем“. Тук най-пълно, с покоряваща искреност и дълбочина на чувството Е. Попдимитров пресъздава сложния и драматичен процес на приобщаване към народа и живота. Авторът чувствува това сливане като нов вътрешен подем,като емоционално и духовно възвисяване, което придава на поетовия стремеж към душевна пълнота и хармония нова осмисленост, по-голяма дълбочина и завършеност:

„Излязъл из твойте недра,
о, маса — народ,
приеми ме отново
да бъда попит
като влага
от жадна земя. . .
. . . . . .
Усещам как враствам
с хиляди жилки
в твоя чер чернозем
и буйно клокочи
кръвта ти
у мойто сърце. . .
Приеми ме
отново,

[4] Хр. Дудевски. За реализма и литературното наследство на Е. Попдимитров до 1923 г. — Изв. Инст. за литература. 1957, кн. V.

о, маса — народ!
Вплети ме
в многоцветния губер,
Живот!“

(„Черноземъ“)

Резултат на това сливане с народа и живота е новият поглед към действителността, който има вече поетът. Неговото творческо внимание се насочва към нерадостната картина на всекидневния живот, обект на художествено претворяване са страдащите и онеправдани хора на труда. Красноречива и въздействуваща поетическа илюстрация в това отношение е стихотворението „Градът“. В него Е. Попдимитров пресъздава кошмара на капиталистическата действителност. Както и Смирненски, той разкрива капиталистическия град като квинтесенция на социалното неравенство, човешката мъка и мизерия:

„Кристали, които прецеждат
живителний лъч и разлагат живота,
в дълбок сутерен,
де блед рахитизъм цъфти!
О, тия молящи без влага очи,
ръце — като расли без слънце стебла!“

(„Градът“)

Във финала на стихотворението в романтичен план поетът разкрива своя оптимизъм, символ на който е „червеният фар“, видян да „мъждее далеко“. Източник на оптимизъм във финала на творбата е и друг мотив, даден паралелно с първия, но разкрит в подчертано реалистичен план:

„Но там в низините човек за човека е брат!“

Социалният оптимизъм на твореца достига върха си в стихотворението „Знамена“, в което със средствата на романтическата образност той разкрива възхищението си от хората — борци, преодолели пасивното страдание:

„Видях знамена. . .
Над горди възъети чела,
над яки, сплотени плещи
и сомн рамена
талазът кoпринен плющи —
на пурпурна птица крила. . .
Към нови земи устремени — вървяха натам
и яростен порив кипеше под слънчеви плам!“

(„Знамена“)

Е. Попдимитров непрекъснато разширява и разнообразява идейния, тематичния и емоционалния диапазон на своята лирика, въвежда нови образи и мотиви. За този творчески процес свидетелствуват стихотворения като „Корабници“, „Въглекопи“, „Евреи“, „Скица“. Авторът вече е преодолял страданието в себе си, съсредоточил е творческия си поглед към страданието вън от себе си, към страданието на обикновения човек. Мотивът за превъзмогнатото херметизирано страдание е доказателство, че в социалната лирика на Е. Попдимитров символизмът като система от идеи и мотиви е преодолян, независимо че в отделни творби са запазени елементи от символистичната стилно-изобразителна система, от символистичния езиков аксесоар. В социално наситените творби

на поета стихът е станал по-ясен и конкретен, художествените представи се отличават с простота и предметност, а поетическите абстракции се характеризират с намалена степен на умозрителна отвлеченост. Всичко това определя характерния и най-важен определител на тези творби — тяхната подчертано реалистична насоченост.

Десетте поеми от стихосбирката „Вселена“ разкриват нови страни в творческия облик на Е. Попдимитров. В тях поетът съчетава новия поглед към света с характерното за ранните му стихове витално-пантеистично светоусещане. В някои от тези творби авторът отново претворява драмата на сблъсъка със самотата и нейното преодоляване чрез възвръщането към земята и живота (поемата „Земя“). Това възвръщане и приобщаване към живота, родината („Родина“) и народа („Народ“) се извършва на основата на разширяването на виталното чувство у твореца. Повишеното усещане на сетивното, наблюдавано в тези стихове, е резултат от цялостното разширяване и вглъбяване на духовния му поглед, който ражда ново вдъхновение у поета, свидетелстващо за драматизма на неговия идеен и естетически прелом:

„Докосвам до тебе —
и моите струни звънтят,
и буря повява,
раздипля косите ми
и с мачтите свири
на борови лес — като с лири.
Докосвам до тебе —
и моите струни звънтят.
Бях сляп и вървях
в пътеки безименни,
но люспите паднаха в миг от очите ми
Бях глух,
но ушите ми
изпълниха твоите химни.
Бях сляп и вървях
в пътеки безименни.
О, ето на жертвата
великият час, —
когато
за твоето име
готов съм да ида
на кладата аз.
О, ето на жертвата
великият час!“

(„Народ“)

Новото светоусещане на Е. Попдимитров, копнежът му по хармоничното начало на живота, се чувствува не само в творби, посветени на обществена проблематика, но и в стихотворения, които се отнасят до природата, като „Вятър“ от стихосбирката „Кораби“, „Лято“ и „Обожествяване“ от стихосбирката „Вселена“. В посочените произведения авторът възхвалява творческото начало на живота, неговата пълнота, многообразие, пълнокръвие. Тези творби се възприемат като поетически химн на живота, като негов апотеоз на основата на емоционално приповдигнато, лирично-романтично

извисяване на природата и човека. Така със своето жизнеутвърждаващо вдъхновение, с виталистичното възприемане на човека в дълбокото му единство с природата, с утвърждаването и възвеличаването на този човек — творец на красота — Е. Попдимитров достига естетическите стремления на епохата.

След спадането на революционната вълна през 1924 г. във възгледите на автора се наблюдават известни противоречия. Тогава той написва статии, посветени на Бергсон и Ницше. Свидетелство за противоречивостта на възгледите му от това време са и някои негови литературни статии. През 1929 г. излиза статията му „Философски предпоставки на символизма“[5], според която обект на поезията са сънищата, предчувствията, ясновидството, а поетът трябва да се стреми чрез улавяне полутоновете и полусенките на нещата към достигане съвършенство на формата. По-късно през 1935 г. Е. Попдимитров отпечатва статията „Литературна критика“[6]. В нея авторът застъпва диаметрално противоположно гледище — литературата е образ на живота, отражение на това, което се извършва дълбоко в неговите недра.

Спадането на обществения подем след 1924 г. се отразява неблагоприятно върху Е. Попдимитров и в творческо отношение. Дълго време той не успява да създаде нещо по-значително. Вниманието на поета се насочва към широките епични жанрове. През 1932 г. излиза поемата му „Преображение“, изпълнена с подчертан мистицизъм. Обществените проблеми тук се трактуват в абстрактно-етичен и алегоричен план. Едновременно с това правят впечатление ярките проблясъци на хуманизъм, пиететът на автора към труда, самопожертвата и любовта.

През 1935 г. Е. Попдимитров издава своята последна стихосбирка „Есенни пламъци“. Тя представлява художествена илюстрация на естетическите му търсения през 30-те години и свидетелствува за по-конкретно и детайлно вглеждане на поета в действителността около него. В този смисъл стихосбирката може да бъде разглеждана като творческа подготовка и прелюдия към създаване на сатиричната поема „В страната на розите“ — безспорен връх в творчеството на Е. Попдимитров през 30-те години. Стихосбирката „Есенни пламъци“ съдържа творби, в които авторът с мекота на чувството и простота на израза предава поезията на есента. Самото ѝ заглавие не е случайно подбрано, то носи вътрешен смисъл. Мотивът за есента търпи разнообразни модификации и се реализира поетически в стройни и живописни образи при повишена конкретизация, детайлизация и предметност на изображението. Реалистичната струя в отделни творби се подсилва от подертания акцент върху зрителните, слуховите, обонятелните и осезателните възприятия при изграждане на поетическите образи. Прави впечатление умението на поета да създава лаконични обрисовки на картини, наситени с психологическо съдържание. Това наблюдаваме например в „Селско гробище“, където само два стиха изразяват едновременно една картина и едно душевно състояние:

„Маранята трепка над простора глух!
Хвръкна пеперуда: майко, твоя дух.“

Някои от включените в стихосбирката произведения въздействуват с лекотата и импресионистичността на стиха, а други — с плътността и ярката изсеченост на строфата. „Есенни пламъци“ доказва още веднъж важен елемент

[5] Е. Попдимитров. Философски предпоставки на символизма. — Философски преглед, I, 1929, кн. 1.
[6] Е. Попдимитров. Литературна критика. — Развигор, I, 1935, бр. 20.

в поезията на Е. Попдимитров — неизтощимост на въображението и неизчерпаемост на творческата енергия. Стихосбирката съдържа и творби, които във формално отношение не представляват нови завоевания. Но не това определя значението ѝ в поетическото развитие на автора. Тя е художествен документ за сложния процес на трансформация и оформяне творческото съзнание на реалиста Е. Попдимитров — такова, каквото то се реализира в поемата „В страната на розите". В това трябва да търсим истинската стойност на стихосбирката „Есенни пламъци".

В годините на открит фашистки терор поетът написва статията „Красота и поетичност в изкуството"[7], в която ясно и определено разкрива необходимостта от реализъм и идейност в изкуството. По същото време Е. Попдимитров отново потърсва допир с партията и с революционното антифашистко движение. В тази връзка интерес представлява споделеното от Крум Кюлявков във в. „Литературен фронт" от 2 юни 1945 г.: „На мнозина ще се види като изненада, мнозина, може би, и няма да повярват, че тоя поет бе в последните дни на своя живот вече конспиратор, който изпълняваше задачи по поръчка на нелегалната комунистическа партия." Според думите на Кюлявков Е. Попдимитров е потърсил допир с комунистите още през 1940 г., „готов открито да работи за делото". През 1939 г. в лист за Георги Бакалов поетът пише спомени за големия пролетарски критик, пропити с възторг и любов към него. В същите спомени той говори и за последната си среща с Бакалов, на която му е чел откъси от поемата „В страната на розите": „Какво проникновение у тоя човек и каква смелост в съждението — пише Е. Попдимитров. — Възхитен и изненадан, той не се поколеба да ми каже (не зная дали заслужавам): „Това произведение съставя ера в творчеството ти и събитие в новата литература. . ." „Малко смутен, но и ободрен да продължа работата си, му благодарих сърдечно. . ."[8]

Всички тези факти показват, че след 1935 г., в последните години от живота си, Е. Попдимитров се приобщава към големите хуманни идеи на своето време и към основната реалистична насоченост на нашата литература. Доказателство за това е интервюто, дадено през 1941 г. в бр. 17 на в. „Литературен критик" и в което определя характера на новите си творчески търсения: „Това е слизане към най-конкретната действителност, дето си дават среща идеалът и прозата. Тук трябва да се търсят изворите на злото — „В страната на розите". „Именно поемата „В страната на розите", появила се за първи път през 1939 г., е най-красноречивото и ярко свидетелство за този вече завършен процес у автора. През 1943 г. това най-крупно произведение на поета излиза във второ значително преработено издание. Поемата е изградена върху конкретен реалистичен материал, нейна основа са преки наблюдения на Е. Попдимитров върху различни страни на буржоазната действителност. Това му дава възможност да изгради своето произведение като остра сатира на съвременното общество, живот, бит и нрави. Сюжетът на поемата се изгражда чрез последователно въвеждане на персонажи от различни социални среди, поради което тя е богата на детайли и епизоди. Главен носител и изразител на сатиричното начало в творбата е централният образ, разкрит в непрекъснато действие — Генчо Гинин, преименувал се Викенти Гински. Героят е обрисуван като свое-

[7] Е. Попдимитров. Красота и поетичност в изкуството. — Просвета, III, 1942, кн. 2.

[8] Е. Попдимитров. Спомени за Георги Бакалов. — Лист Георги Бакалов, 1939.

образен продължител и реализатор на заветите и идеалите на Бай Ганьо в конкретния исторически момент. Творческото намерение на автора е да създаде не толкова индивидуализиран образ, личност, която да въздействува с неповторимия си облик, колкото събирателен сатиричен образ-обобщение. В поемата героят претърпява множество метаморфози, той е разкрит в различни проявления и при различни обстоятелства. Но независимо от разнообразието на степенни модификации същността на образа в творбата остава непроменена — типичен кариерист, брутален мошеник и подлец с морала на хищника — грабител на обществени и държавни богатства:

„Сдруженията днеска са на мода:
стани им ти апостол сред народа —
където средства сбират се по капка,
върви (ще има и за тебе хапка)!"

„Държавното имущество е яма —
граби, ала начело не излизай
и бъркаш ли в меда — добре помни —
наивно пръстите си не облизвай,
а делвата изцяло задигни!"

В поемата се разкрива и друг герой — антипод на главния, лиричен и мечтателен, с тънък вкус към природата и голяма любов към народа. Този герой с ново обществено съзнание, с истинско ново отношение към изкуството и живота е самият автор. Затова едни от най-силните и въздействуващи стихове в поемата са лирическите отклонения на поета, които носят атмосферата на времето. В тях той открито и смело изобличава и отрича обществото, родило и отгледало герои като Викенти Гински. Тези пасажи въздействуват като внушително художествено обобщение на съвременната на твореца буржоазна действителност. В някои от лирическите отклонения Е. Попдимитров иронизира и пародира псевдомодернизма в изкуството и отново разкрива своя идеал на поет, поетическото си верую — да бъде винаги при народа, да участвува в неговата борба за прогрес и щастие:

„Не искам като метеор да мина,
парабола описал в небосвода,
а като плуг дълбоко да зарина
в душата черноземна на народа,
да втъна там в народната стихия,
от първобитието ѝ пиян,
и словото мистично да разкрия,
що води към Синай и Ханаан,
през бури и светкавични полета! —
това е мисията на поета. . ."

За твореца народът е единственият носител на подвига, висшата правда и бъдещето:

„Народе мой, бъди народ стихия,
за жребия висок се приготви!
Яви се ведър ти и слънцелик,
народе мой, бъди народ велик!"

От позициите на народа прави критичен художествен анализ на съвременната действителност поетът в творбата си, неговите стихове са наситени с ирония и сатиричен патос. Иронията, сарказмът и сатиричният патос са израз на интелигентското народностно съзнание на автора. Неговите народностни, демократични и хуманистични позиции обуславят, подхранват, оплодяват сатиричния му талант. „В страната на розите" жанрово продължава традициите на сатиричната поема в българската литература — традициите на Ив. Вазов с „Кихавицата на Саллюста" (1884) и на Ст. Михайловски с „Книга за българския народ" (1897). Но между посочените две поеми и поемата на Е. Попдимитров съществуват някои различия. Докато Вазов и Михайловски използуват условността на чужди герои и чужд декор, в поемата „В страната на розите" няма нищо условно — героите и ситуациите са почерпени направо от конкретната действителност. Между творбите на Вазов и Михайловски — от една страна — и произведението на Е. Попдимитров — от друга — има и композиционна разлика. Докато „Кихавицата на Саллюста" и „Книга за българския народ" не са изградени върху ясно изразено сюжетно развитие, в поемата „В страната на розите" плавното разгръщане на сюжета обуславя последователното композиционно свързване и подреждане на поетическия материал.

Паралелно със сатиричния патос в критико-реалистичната тъкан на творбата на Е. Попдимитров се чувствува бодрият оптимистичен тон на автора, който вярва в силите на своя народ и в бъдещето му:

„Но идат поколения и други!
След дълъг смут и бури неспокойни,
аз знам, ще дойдат времена достойни. . ."

Тази вяра на поета повишава и изостря сатиричния патос на произведението При Е. Попдимитров, както и при Смирненски, вярата на твореца и сатиричният патос на творбите му се съчетават, взаимно се обуславят и паралелно се развиват. В това се изразява високата стойност на хумористично-сатиричната поема „В страната на розите" и на гражданската смелост, до която се издига нейният автор. Тази творба е както свидетелство за сатиричния дар на поета, така и ярко потвърждение на прогресивната му еволюция. Затова трябва да се има пред вид фактът, че всички наши символисти са гравитирали към хумор в творчеството си, проявявали са сатирична насоченост на своя талант. Както правилно изтъква Симеон Хаджикосев,[9] сатирата в поезията на българските символисти трябва да се възприема като своеобразен протест срещу буржоазното общество, което осакатява копнеещата по хармония личност. Този жанр е ярко доказателство за реалистичните тежнения в българския символизъм и показва, че нашите поети никога не са изгубвали живия интерес към народната съдба. Хумористично-сатиричните творби на българските символисти са израз на неподкупна и честна гражданска позиция в трудни за нацията исторически моменти, израз на винаги буден художествен инстинкт за реалността. Такъв характер и звучене има и поемата „В страната на розите" на Е. Попдимитров. Както в нея, така и в цялото творчество на поета се преплитат и образуват сложно единство лични, общочовешки и национални настроения и тенденции.

[9] С. Хаджикосев. Българският символизъм и европейският модернизъм. С., 1974.

В исторически аспект поетическото развитие на Е. Попдимитров илюстрира освобождаването от сковаващите схеми на символизма и ориентиране към по-земно и обществено ангажирано изкуство — процес, определящ основното съдържание на литературния живот след Октомврийската революция и Първата световна война. Пътят на твореца от символизъм към социална лирика доказва общия път и движение на българската поезия към реализъм след Октомврийската революция и войните. В този смисъл лириката на Е. Попдимитров е значително и характерно явление в общия ни литературен развой.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ХРИСТО ДУДЕВСКИ

ЧЕРТИ НА ЧУДОМИРОВИЯ ХУМОР

Обикновено се казва, че светът на Чудомировия хумор е селото и малкият провинциален град. Най-ясно може би тази концепция е изразена в цикъла от разкази, обединени от присъствието на един герой — Лъжлив Съби: „Косачи“, „Лъжлив Съби“, „Търговска майка“, „Съседи“, „Електриката на Митя Питето“, „Американска леща“, също двете „одумки“ — „Коно кантонеринът“ и „Вегетарианец“.

Някой ще каже — Чудомир не живее само с тези произведения. И това е истина. Но подчертано народно-фолклорната основа на неговата художествена проза според мен не може да бъде разбрана без картините, настроенията и образите от „Лъжлив Съби“ или „Американската леща“ като израз на находчивостта и остроумието на нашия селянин, бих добавил, на неговото трезво отношение и преценка на всяко чудачество, забелязано у близки и познати. Тук авторът не е политичен, но дълбоко човечен. Той улавя всяко комично положение, портретува оригинални личности на село. И не само това. Народно-фолклорният характер на разказите е подчертан и в самия стил и език на писателя. Например при описание на селската неволя Чудомир попада изцяло в интонацията на народните говори, служи си с фолклорна стилистика. Лъжлив Съби и Нено Сенегалецът са „клети сиромаси“. „Дрехите им — окъсани, увиснали, и както са брадясали и неостригани и двамата от Коледа насам, отдалече ще ги помислиш за кукери.“

Винаги ме е поразявала тази близост на Чудомировите разкази до чувствата и светоразбирането на селянина от периода между двете световни войни. Ако тук не бих сметнал за уместно да разисквам въпроса — би ли стигнал авторът до такава простота в израза, до народно-фолклорна стилистика и образност, ако сам не беше ял от хляба на ония селяни, които имаха участта да бъдат истински мъченици на своя малък дял земя, за които единствено превозно средство беше клепоухото магаре. Един отминал свят със своя философия, бит и душевност. . .

Най-често разказите на Чудомир са развити във вид на случка или анекдот. Твърде е възможно някой да ги е разказвал на автора или сам да е бил свидетел на подобни комични сценки, ставали по време на неговите чести пъ-

тувания из бившата Казанлъшка околия. Във всеки случай или поне при цикъла с общ герой Лъжлив Съби Чудомир твори явно под напора на разказаното от друг, а нерядко и под непосредствените впечатления на нещо лично преживяно. В това отношение „Косачи", „Лъжлив Съби" и „Американска лещa" носят черти на един по-белетристичен маниер на повествование, докато „Съседи", „Електриката на Митя Питето" и одумките „Коно кантонеринът" и „Вегетарианец" показват повече фрагментарност.

Тук бих искал да напомня още две неща: писатели като Михалаки Георгиев и Чудомир съвсем не се „отказват" да отразяват художествено своята сложна и неспокойна съвременност, да помагат за всестранното обновяване на хората. Именно близостта до народа ги води към това. От друга страна, макар да се ограничават в изобразяването на един микросвят, те са не по-малко критически реалисти, да кажем, от Елин Пелин в „Пижо и Пендо". И в в това се състои историческото своеобразие на хумористичната им проза.

Да се върнем към разказа „Косачи".

С добродушен хумор, силно оцветен от духа на времето, Чудомир постига тук външната, физическата характеристика на своите любимци — Лъжлив Съби и Нено Сенегалецът: „Дрехите им — окъсани, увиснали. . . ", те самите са „брадясали и неостригани. . . ". Другаде авторът се допълва: „Той (Лъжлив Съби — Х. Д.) не е нашенец. Нашите хора са едри и кротки като биволи, а то е дребно човече, нищо и никакво наглед."

Читателят едва ли се задържа на тези „подробности", той се увлича по художествения детайл. Чудомир умело контрастира доброто и лошото, умното и глупавото, като акцентува върху онова, което изразява истинската, реалната цена на човека. При това формите биват най-различни.

В „Косачи" авторът несъмнено следва класическата традиция на късия разказ. Първоначално читателят се запознава с обстоятелствата и героите — на селското гробище „под големия крив орех" Лъжлив Съби и Нено Сенегалецът коват косите си. В общ ироничен план се прави намек за характера на тяхната предстояща „работа" — колко трева може да се накоси от едно гробище!? Но сеното ще бъде според стопаните си. . . Комичното се подсилва от следващата контрастно поднесена обрисовка на героите: „Нено е смирен човек, черен като арап и вдовец. Свил се в сиромашията си като пашкул и все надолу гледа, ама лъжлив Съби, леле мале, чудото му няма на три часа път оттука."

Така чрез народно-фолклорната стилистика („черен като арап", „свил се като пашкул", „леле мале" и др.) авторът реализира главното — специфичния селски колорит. Налице е изкуството да се използуват художествените предимства на похвата нат. нар. „косвена сатирична реч" (някой я наричат още „язвително възхищение"). Нататък уж между другото авторът подхвърля, че умре ли Лъжлив Съби, на небето сигурно ще оглави „тричленната комисия" на дяволите. Не мислете, че това ще е възмездие за злините, които е вършил на хората. В същност подобни деяния Лъжлив Съби няма. Обратното е вярно — оглавяването на „тричленната комисия" на дяволите народът схваща като награда, особен вид признание за неговия бърз ум и природна схватливост. И това според народните представи ще бъде най-висша благодарност, каквато впрочем Лъжлив Съби отдавна е заслужил — именно той принадлежи към категорията на ония смешници, които и в най-трудното намират повод да погледнат света весело, с вярна и точна дума да преценят всяко човешко дело, мисъл или поведение.

Образът на Лъжлив Съби е едно от сериозните художествени постижения на Чудомир като хумурист. Зад привидно непривлекателната му външност се скрива едно голямо сърце, пъргав ум и рядка схватливост от „пръв поглед". Смехът, така да се каже, е неговата втора природа. „Ей тъй, както си изтърсва лулата и си приказва, ще те метне с някоя лъжа, че да се чудиш и маеш отгде ти е дошла! Затова му думат Лъжлив Съби. А пък прякор да измисли на някого — ще прилепне като лъжица в масло. . . " — обобщава авторът.

Не бързайте в заключенията си — Лъжлив Съби далеч не е обикновен лъжец. Той просто е любител на веселите приказки, на ярката селска глума. По неведоми пътища героят на Чудомир е разбрал силата на думата-образ, думата-сравнение, думата-епитет и според възможностите си и обстоятелствата максимално се ползува от нея. Ето защо появата му в полето, в кръчмата или из село винаги отбелязва началото на весел, най-често безобиден смях, начало на приятно прекарано време. Има положения, при които Лъжлив Съби създава впечатление на самороден комедиант, своего рода артист в „занаята" си. Смехът, повтарям, е неговата втора природа израз е на неговата вътрешна нагласа.

Какво ни поднася още разказът „Косачи"?

Едва започнали да косят, Лъжлив Съби намира „повод" да захване разговор. . . с гробовете на поп Еньо и съседа и приятеля на Чéко Чóлпана. Сега в структурата на разказа се включват нови елементи на непринуден селски хумор. Следват два изкрящи монолога-диалога:

„— Прощавай, дядо попе, но до днес ти е попството! Наред ще ви обръсна днес всички ви — дръж се!"

Или:

„— Комшу, хайде сапунисвай се, че ида! Свещ досега не съм ти палил от пуста немотия, ама днес съм рекъл да те обръсна на света събота, че я колко си брадясал! Замязал си на протестантин!"

Както навсякъде в своите зрели разкази, и тук Чудомир е преди всичко хумурист. В лексиката на героя отново излизат на преден план ония черти, които подсилват комичното. От друга страна, в тези монолози-диалози се откроява народната психология и особено — атеизмът на нашия селянин. За него задгробният живот не е свързан с нищо свръхестествено, мистично, напротив — той го приема като нещо напълно реално, едва ли не като продължение на земния живот. За умрелия български селянин казва „закопахме го", точно тъй, както се закопават основи на нов дом, на училище и пр.

Някак неочаквана е появата на вдовицата на Чеко Чолпана, но в живота се случва и така. Виждайки пред себе си Чековица, Лъжлив Съби „продължава" захванатия монолог-диалог със съпруга ѝ. Разбира се, Лъжлив Съби отлично знае, че Чековица го мрази люто заради хапливия му език, ала тъкмо това, както ще се види, възбужда у него желанието отново и отново да хвърля към нея весели закачки, на които тя, вдовицата, отвръща темпераментно и грубо. Като чете човек различните „доводи", предадени в разказа, представя си и безгрижното душевно разположение на автора към героя, и разгневеното лице на Чековица, и ухилените физиономии на свидетелите или страничните наблюдатели на тези трагико-комични народни сценки.

Или да напомня края на „Косачи". Нено не може да сдържи своето „Хи, хи, хи. . . " И това далеч не е самоцелен смях. Защото смехът у Чудомир е ту средство за полемика, ту принцип на художествено обобщение, ту присъда над недостойното, смешното в живота. Всеки път авторът намира свой специфичен ъгъл на виждане.

Наистина има разкази у Чудомир, в които преобладава външното, битовото или правят впечатление на обикновен анекдот. Но срещат се и такива разкази, където се борави с по-дълги величини, мери се с по-чувствителни везни, разглеждат се социални въпроси. Идейно осмислен, пропит от висок, граждански оздравителен смях, е например разказът „Американска леща".

С малко изразни средства е постигнал Чудомир атмосферата на българското село от 30-те години — застой, оскъдица, незаинтересованост от страна на властите. Естествено селото на Чудомир е много по-различно от това на Георги Караславов („На два фронта, 1934"), но и такова, каквото е, представлява определен естетически прицел.

В „Американска леща" съвсем искрено Митю Питето иска да електрифицира селото („Вий, кай, не промишлявате по въпросите и чакате да ви падне готово от небето") — сигурно е чел някъде или поне е чувал как другаде се оползотворява дори водата от малки потоци. Митю Питето и не допуска, че обективният резултат от неговите благи намерения може да бъде само отрицателен, щом не се опира на волята и силата на колектива, т. е. героят „не е промишлявал" тъкмо по най-важното — по социалния смисъл и икономическия ефект на своята напълно навременна и хуманна инициатива. Но нека бъда още по-точен — социалният аспект на електрификацията изобщо не занимава Митю Питето, само на думи той поддържа нововъведенията на село иначе изцяло се ръководи от личната си сметка („Посей ги (нивите с ягоди — Х. Д.) през есента и напролет продавай на гражданите скъпо и прескъпо").

Дотук авторът никак не се намесва в повествованието, нито осмива, нито води словесен двубой с когото и да било. Той отлично знае, че всичко е в обстоятелствата и личността на героя, затова може би тъй „безпристрастно" оставя Митю Питето да се изкаже нашироко, и едва в средата на разказа се появява дребната фигура на Лъжлив Съби. Това създава нова художествена осмисленост на конфликта (ако тук изобщо има някакво подобие на конфликт). Защото, струва ми се, Митю Питето и Лъжлив Съби не са показани като представители на две враждебни социални сили, на две класи. Те в същност са люде от една черга, теглят в един хомот.

И ако все пак Лъжлив Съби превъзхожда по нещо Митю Питето, това е, тъй да се каже, неговата страст да улавя слабостите на другите, да ги взема на подбив, изобщо да създава смях в скучното, еднообразно и бедно всекидневие на село. Тук е повратният момент, комичният възел на разказа. Лъжлив Съби, който обича шегите, не остава „глух" на вродената си „съблазън" — той поканва в къщи Митю Питето и най-сериозно му предлага да засее в двора си шепа бонбони кускус, представяйки му ги за специален сорт леща, получена направо от Америка. В предложението има и присмех над хорското лекомислие, и глума над сляпото увлечение на нашенци по всичко, което носи чужда марка, особено западна, американска; има и сърдечна мъка за човека, и най-главното — приливане на комичното в трагичното.

С какво старание Митю Питето изкоренява в двора си фасула и магданоза, отсича две вишни и една стара праскова („да не хвърлят сянка"!) и посява кускус вместо чудодейната леща. Целият монолог-диалог е блестяща самохарактеристика на нашенеца — „новатор", пронизана е от неподправен народен хумор — твърде силно е ударено по всяка самонадеяност, увлечение по илюзорни планове, себичност. Това е един от типичните похвати на Чудомир като майстор на късия хумористичен разказ.

Подобен принцип на изобразяване срещаме и у Михалаки Георгиев, но докато у него преобладава регионалното, първичните форми, Чудомир си остава повече артист на лекия жанр, ако мога така да се изразя. . .

И тъй, кой е Лъжлив Съби? Карикатура на българския селянин от епохата на капитализма или нов вариант на класическия фолклорен образ на Хитър Петър? Личност, която живее в света на своите весели одумки, или селски мъдрец, дирещ в смешното одушник на собствената си несрета и на селската неволя изобщо?

Ясно е, че образът на Лъжлив Съби е много по-сложен, отколкото обикновено се мисли. Действително у него ще открием черти от портрета на Хитър Петър, ала не може да бъде пренебрегнат също образът на Настрадин Ходжа. По нещо Лъжлив Съби се родее с редица герои на Елин Пелин, дори с дядо Щукар на Михаил Шолохов. Очевидно авторът се е домогнал до значително обобщение. И това е напълно закономерно, след като Чудомир е познавал толкова добре и най-различни колоритни люде от народа. Той съзнателно се е насочил към един от тях, в чийто портрет обединява, синтезира онова, което е било масово, характерно, типично. Нещо повече, той не просто ги обединява в един портрет, а заостря отделни подробности, ситуации, дори преувеличава някои от тях, както са постъпвали много други писатели хумористи и в миналото, и днес.

И друго: подобен образ може да бъде създаден само от човек със специфичното виждане на Чудомир. Може би продължителният му живот сред народа, при собствените герои, изграждат у него това душевно равновесие и същевременно активно чувство и усет да разбира говора, мъката, радостите им. Творчеството му, имам пред вид не единствено разказите за Лъжлив Съби, избуяват върху почвата на народния бит, веселят сърцата като фолклорни напеви, носят здравия и самобитен хумор на българския селянин. А това е един от сигурните пътища, когато регионалното добива значение на национално, общочовешко.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

МИХАИЛ ВАСИЛЕВ

АВТОРОВОТО ПРИСЪСТВИЕ В РАЗКАЗА МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Интерпретацията на идеите, героите и особено на композиционната техника на разказа у нас между двете световни войни откроява решителното надхвърляне описанието на конкретния житейски случай и прякото публицистично присъствие на автора. Неговото внимание към битовите подробности, към мъчно уловимата, сложно създаваща се връзка между среда и човек, към формиращите се под влиянието на социалната обстановка, на социалните контакти идеи и чисто психологически особености (темперамент, лично амплоа, индивидуален начин на говорене и мислене) издава стремежа му да изчезне зад действието и средата.

Старите наши майстори с изключение на Елин Пелин открито дирижираха и присъствуваха в повествованието. Те като учители в живота изнасяха своите лекции, използувайки отстъпленията, коментарите и т. н. Следвоенната белетристична смяна под влияние на Пенчо Славейков избира съзерцанието на живота от висши, естетически и нравствени копнежи. Грижата на тези разказвачи е да създадат обстановка, подобна на тази в храма, за да могат героите, уединявайки се от бита, който ги прави марионетки, да се отдадат на вътрешното приобщаване към идеята за силната, независима от конюнктурата, романтично извисена личност. Представител на този тип разказвателно изкуство е Йордан Йовков. Пословичен е стремежът му за разказ, написан в обективна форма. На практика още ранният Йовков във военното си творчество повежда борба за отстраняване на всякаква субективност и авторско вмешателство.

Но под понятието обективност Йовков съвсем не разбира пълното отсъствие на субекта на изказването, пълната безличност на повествованието. Обратно, за него обективността означава не ограничено изображение на света, което дава правото на свободното изразяване на многостранните предмети и лица, не подчиняването на една цел, определена от автора. Но тази обективност, залегнала в основата на произведението, не може да заглуши и елиминира гласа на автора. Авторът не само винаги поставя пред себе си задача обективно да предава откроявящия се свят на хора, вещи и събития,

гласът на автора е художествено необходим за създаването на стройност, цялост и единство на разказа. В противен случай разказът би се превърнал в несвързана поредица от разнокалибрени епизоди. В сборници като „Последна радост", „Старопланински легенди", даже и в сборника „Вечери в Антимовския хан" силно се усеща, че през съзерцанието Йовков се приобщава към пулса на живота. Тъкмо това съзерцание, проявяващо се като дълбоко чувствуване и сродяване с вечната сила на вселената,[1] се откроява като подводно течение в разказите, в които авторът правилно е изчезнал. Така Йовков по невидим начин издава своята благословия над живота и бляна си по красотата. На тази съзерцателност се дължи и самото емоционално облъхване на героите. Скривайки се зад тях, той проявява и своята етика, естетика и философия за живота.[2] Правилно Владимир Василев отбелязва за Йовков, че „бидейки съвършен реалист в наблюдаването, той е по духовно строение съзерцателна и в по-нататъшна степен една мечтателна натура. Реалистът постоянно предупреждава фантаста и го отправя към действителността, но мечтателят държи срещу нея своя екран, на който тя се проектира."

Сборникът „Старопланински легенди" доказва, че самият авторов глас търпи изменение. Отначало гласът звучи епически, но в живописността на авторовото изображение се вмъква експресивната стихия. Това изменение на авторовия глас има външна обособеност. Разказвачът е обхванат до глъбините на душата си и е развълнуван от прераждането на героя. Затуй речта е открито емоционална. Авторовият глас долита непосредствено в природните картини, пресъздадени от художник, който разбира живота в неговата осезаемост. Но мелодията, идеща от романтично настроения разказвач, няма нищо общо с прякото авторово присъствие. Въпреки ясно чуващия се глас авторът демонстрира своята личност, своите симпатии и антипатии. Той се е скрил зад кулисите на сцената, на която отначало докрай присъствуват личности, единствено стимулирани от любовта на собственото си сърце. И злодеите, и добродетелните мъже и жени са обрисувани без всякаква авторова намеса. Постигнато е по думите на Георги Цанев[3] равновесие между жизнените впечатления и художествено ценното. Тази тенденция нараства в сборниците „Вечери в Антимовския хан", „Женско сърце", „Ако можеха да говорят". И тук белетристът оставя състрадателните прости човешки души да действуват в зависимост от интуитивната нужда да правят добро, да градят живота, да носят примирение и кроткост. Навсякъде ни залива духовна светлина, идеща от сърцата на героите. Със своята нравственост те са дадени без коментари и пояснения. Но зад действията и постъпките им винаги се вижда не авторът, режисьор на повествованието, а деликатно се открояват скрито изживените емоции, породени от вътрешни духовни озарения. Тънко е доловил и формулирал тази особеност на Йовков изключително яркият и силен критик Г. Цанев[4] в периода между двете войни:

„Тълкувател на сърцето, на емоционалната страна в човешката природа, той създава образи и положения, които действуват преди всичко и най-вече на нашите чувства. И не ни се натрапва никога със своите мнения, не ни внушава нарочно никакви идеи, не ни налага своите отношения, симпатии и омраза. Той е художникът, който иска да стои над добри и зли, за да ни покаже

[1] П. Динеков. Певец на живота. — В: Йовков, 1884—1937.
[2] Вл. Василев. Йовковите герои. — Изгрев, IV, 1947, бр. 967.
[3] Г. Цанев. Писатели и проблеми. С., 1965, с. 503.
[4] Г. Цанев. Цит. съч., с. 506.

човешкото и в едните, и в другите. Оттук двойната сила на разказите му — художествена и нравствена.

В „Женско сърце“ е подчертана още веднъж една особеност, характерна за всички Йовкови книги. Това е вътрешната връзка, която обединява почти всички разкази, създава единство между тях и прави от сборника цялостна книга — „единна и в рисувания живот, и в психология.“

По подобие на Елин Пелин и Йовков[5] се стреми да не застане между герои и читатели. Но докато Елин Пелин се усеща с художествените си пристрастия, Йовков напълно се скрива. Чужда му е онази гъвкавост и подвижност, осигуряваща сливането с героя и изключваща изгубването му от повествованието. Йовков не може да се превъплъщава в героя си и да го съди. Той не знае дистанцията на критиката освен дистанцията на благоговеенето.[6] Обяснение на това заобикаляне от задължението да се прави анализ и оценка на разказаното намираме у Искра Панова.[7]

„Когато той тръгва, у нас — с Вазов и после с Елин Пелин — е в разцвета си класическият разказ, чиято ядка и организатор е събитието и всичко останало се разгръща съобразно неговия ход. Този ход е очистен от вторични наслоения и паралелни линии, взет е в главната му целенасоченост съобразно с това, какво от случката иска да подчертае авторът. Защото разказвачи като Вазов и Елин Пелин при всичките им различия се стремят — у Вазов това е осъзнат дълг, у Елин Пелин е повече непосреден импулс от преживяното — да дадат свое отношение, свой анализ и извод от разказаното. Йовков обаче е сякаш обсебен веднъж завинаги от чудото на света и човека, от тяхната сложност и непроницаемост, от фантастиката на ходовете и странността на съвпаденията им, от дълбокото единство и закономерната свързаност на всичко съществуващо, които той усеща, без да може да си ги обясни и не желаейки да ги обяснява. И прави добре, защото, колкото пъти се е опитал да им даде квазисоциални или религиозни обяснения, толкова пъти е търпял крах като художник. Органично за него е именно това преклонение пред света и човека такива, каквито се представят пред погледа, тая почуда пред загадката и хубостта им и непрестанният стремеж така да разкаже за тях, че те да застанат и пред читателя сякаш без посредник, в своята първична недокоснатост и неразгаданост. Той не иска да ги тълкува — той иска, внушавайки ги, да ги остави сами да ни заговорят на своя нечленоразделен език.“

Може би това кара Йовков да ограничи употребата на тропи, фигури, епитети. Така богатите на епитети, метафори, сравнения природни описания се заменят с точни предметни пейзажи. Съзнателно той пише:

„Много пъти съм се канил да се опитам да дам такъв един разказ, в който, като се почне от първия и се свърши с последния ред, всичко да става, а аз да отсъствувам напълно.“

Подтикван от това свое естетическо гледище, той обявява война на епитетите и сравненията в името на визуално построения образ. Тук се откроява и разликата на Йовков от Вазов и Елин Пелин:[8]

„Ако Вазов и Елин Пелин например се приближават принципиално един към друг по постройката на разказа, който и у двамата се гради върху дей-

[5] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1965.
[6] Пак там, с. 239—240.
[7] Пак там. С., 1967.
[8] Пак там.

ствието-събитието, и съответно се отдалечават от Йовков, за когото събитието играе спомагателна роля, то Елин Пелин и Йовков принципиално се приближават един към други и съответно се отдалечават от Вазов по характера и функцията на своя лиризъм и в тази връзка — по мястото и ролята на автора в повествованието. У Вазов авторът е композиционно обособен: разказвач или коментатор, той взима читателя за ръка и ясно и обосновано, сладкодумно и увлекателно, често наставнически, често патетично, го завежда там, където е искал да го заведе и обикновено още в началото е заявил, че иска да го заведе. В отчетливата структура на Вазовия разказ има оня, който разказва, има събитие, за което се разказва, има герой на събитието и неговия портрет, място на действието и неговото описание, време на действието и неговата характеристика: всеки има своя периметър и изпълнява ролята, която му е отредена, а разказвачът дирижира и оценява изпълнението. Има и пейзажи — сочно живописните и ярко почувствувани Вазови пейзажи. Но у Вазов пейзаж е мястото на действието, което предизвиква авторовата емоционална реакция, дава повод за преживявания и оценки."

С Йовков нашият разказ се отказва от автора — съдник на героите, който всичко знае, обяснява и направлява. Утвърждава се един автор, който пряко не откроява чувствата, позициите си. Обратно — повече се придържа към предметния рисунък, към прекия израз, към асоциациите.

На тази насока се подчинява и Георги Райчев, който се мъчи да покаже човека такъв, какъвто го разбира, без да го оправдава и обвинява. Над всичко стои стремежът да се покаже човекът в неговата първичност. Без да бъде наивен и изобразителен, Райчев влага в разказа си не само своето чувство, но и размисъла си. У него наблюдателят и аналитикът не се превръщат в съдник. Райчев присъствува в разказите си като лекар-диагностик, гледащ на героите си като на пациенти или по-скоро като на клинични случаи. Само с това хладнокръвие можем да обясним факта, че той рисува любовта като инстинкт. Като диагностик, непрекъснато разчитащ болничния лист, Райчев се проявява в чисто теоретичните построения на разказите си, където разсъдъчността надделява над конкретното изображение. Тук оголено се формулират идеите и изводите.

„О, ако хората не бяха тъй безчувствени, тъй сляпо жестоки към чуждото страдание, навярно по-леко биха се понасяли и най-тежките нещастия. Но докато всичко друго пълнеше сърцето му с яда и възмущението на оскърбеното себелюбие, споменът за жена му носеше само тиха, примирена болка на скръб, на угризение, дори на съжаление" („Грях").

Някъде направо се доуточняват състоянията на героя.

„Отначало той сам не проумяваше ясно от що беше това, дори за миг в ума му проблеснаха лоши подозрения, но скоро съвсем се успокои: радостта идеше дълбоко от душата му: — все пак върху цялото земно кълбо на негова страна остана само това малко гнездо, дето той се роди и отрасна, то разбираше болките му, съчувствуваше им. Едничък той знаеше колко те бяха погрешни в обвинението си и въпреки това, по едно присъщо човешко чувство, не можеше да им не благодари, че те смятат него прав, а нея виновна. И какво значеха всичките му празни умувания, в които той се заплиташе всеки ден все повече! Може би те, със своя здрав инстинкт, в иждаха по-вярно истината: нали тя потъпка съпружеска клетва, напусна къщата си, избяга с чужди мъж... Едва сега той разбираше напълно колко много му бяха помогнали те, през тия тежки шест месеца, до развода. Несъзнателно

той беше споделял мислите им. И мисълта, че се връща сега при тях — завинаги — изпълваше сърцето му с радостно умиление" („Грях").

Цитирахме повече пасажи, за да покажем, че авторът не присъствува като композиционно обособено лице, а по-скоро се налага чрез плътния сериозен глас на безпристрастен анализатор на човешките страсти. Самият Райчев в „Мъничък свят" и в „Лина" еволюира към този тип проза, чийто акцент пада не върху определените от социологическо и психологическо гледище характери, а върху личния поглед на героя върху света.

Това, което прави авторът, прави героят, осветлявайки себе си. Предмет на разказа са рефлексите на собственото му самосъзнание.

В тази насока на видоизменение на авторовото присъствие са и търсенията на Константин Константинов. Той е обзет от грижата да използува по-рационално смисловата и оценъчна позиция на героите по отношение на света и на самите тях. И Г. Райчев, и К. Константинов гледат на задълженията си обективно да изобразяват интимното, личното, вътрешния мир на хората, които съвсем не се явяват завършени, определени величини. Двамата разказвачи се мъчат да доловят последните слова на героите си, които са в непрекъснато развитие. За първи път чрез диалога героите утвърждават своята самостоятелност, независимост и недовършеност. Но в сравнение с Райчев, у когото понякога героят е рупор на неговия глас, персонажът на Константинов присъствува с дълбоко вътрешния си глас.

У Константинов отдръпването на автора става за сметка на представянето на герои, които почти не виждаме, а главно чуваме. Всичко, което виждаме и знаем посредством словото, определя и характера на самото повествование. Благодарение на това имаме чувството, че до нас достига чистият глас на героите. Но с изключение на един-два разказа героите на Константинов мислят, действуват, преживяват и съзнават това, което са. Самосъзнанието на героя, включено в изобразяващото го авторово съзнание и дадено на определения фон на външния свят, говори вече за променените отношения между автор и герой. Но независимо от това, че етичните, леко меланхолични, мечтателни герои на Константинов се проявяват самостоятелно като характери, като мисловни личности, върху тях лежи отпечатъкът на монологичната авторова точка на виждане на света. Ето защо у Константинов личи, че виждането на света от героите се явява компонент на образите им. Те са дадени като характерна действителност, а не като пълновластна смислова позиция. Някъде и прякото значение принадлежи на авторовата гледна точка, лежаща в основата на построението. Затова Розалия Ликова е права, че авторът неуловимо като настроение, философия навлиза в изживяванията на героите. Обективното и спокойно разкриване се насища с мелодия, идеща от тъжния, състрадателен авторов глас. Не са редки случаите, когато авторовият глас прелива в гласа на героите.

В същност новото, което откриваме, е в две посоки: повишената роля на вътрешния глас на героя и внимателната намеса на освободения от всякакви дидактични намерения авторов глас.

Подобно невидимо присъствие на автора откриваме и в ранните разкази на Емилиян Станев, който застава пред лицето на вечността, за да изследва общото между човека и животното, взети като елементи от вечния кръговрат. Двойник на този автор се явява разказвачът от разказите „След лова" и „Смъртта на една птица", който се отказва от правото си да съди човека, природата и животното в името на вечността. За първи път в българския разказ

един автор и един герой-повествовател с всеопрощаващ поглед, с философия оправдават постъпките на живите същества, намерила израз във формулировката — ние всички сме чеда на майката земя. Необичайното е, че както авторът, така и героят-повествовател виждат красотата, стояща извън доброто или злото. Сравнете например самостоятелно звучащият авторов глас в природните описания. Те, макар и да говорят със самостоятелен глас, са облъхнати от авторовото съзерцание на взетите в едно човек, животно и природа. Лирическите пейзажи заместват авторовите коментари, авторовата позиция. Чрез пейзажа духовно присъствува авторът. Особено се долавя авторовият глас в миговете, когато душата на малкия човек е раздвижена от неспокойствие, от глад по друг живот. В самото философско извисяване на разказа се усеща духовното присъствие на автора. Привидно обективен наблюдател и изобразител на действителността, Станев се проявява едновременно като лирик, епик и философ. Разбира се, разиграйки маската на жесток реалист.

Но в същност не в неговите разкази, а в творбите на Илия Волен ще срещнем истинския жесток реализъм. И въпреки всичко писателят има право да каже — героите си вземам обикновено от действителността, започвам с действителността, завършвам със себе си — така и изследователите му са напълно прави, като твърдят, че разказите му са съчетание от критическа обективност в стила, в начина на изображението и дълбока вътрешна биографичност. Подобно схващане споделя и Симеон Султанов, който се позовава на изказването на писателя: „Аз съм твърде автобиографичен, макар често в треточленна форма." Наистина, като своя учител Влайков пише само за онова, което е чул, видял и преживял. С изключение на разказите „Юноша", „Мечта", „Живковите ботуши", „Когато зърното не даде плод" авторът дълбоко прикрива автобиографизма под булото на тихо говорещ, с равен тон, начумерен, обективен повествователен. Като се игнорира първата му книга „Черни угари", следващите му книги „Кръстци", „Божи хора", „Радост в къщи" са ярък пример на сполучливо скриване на писателя зад героите и зад техния малък ежедневен живот.

Едно честно, неангажирано с никакви отговори на въпросите, с никакво изнамиране на лек за оздравяване на обществените рани документално проучване на психологията на пострадалите от злото и пошлостта селяни утвърждава пълното спестяване на писателската гледна точка за света.

Но ще бъде истинска несправедливост, ако всичко сведем до обективизацията на българския разказ в периода между двете войни. Наред с тази тенденция действува и процесът на субективизацията на повествованието — т. е. цялата действителност преминава през сетивата и чувствата на автора и героите. Носител на тази тенденция е Ангел Каралийчев. Самият той е един от героите на „Ръж". Дистанцията между автор и герой е стопена. Колкото и да се мъчи авторът да изрази героя със самостоятелен глас, не успява. Винаги в неговия глас звучи гласът на автора. Премного поет по природа, ранният Каралийчев е чужд на белетристичното превъплъщение. Но тъкмо в това е и чарът му на вълшебник на словото.

Като истински лирик Каралийчев присъствува в разказите си. По-късно, когато творбите му получават белетристична наситеност и авторът не е обособен в сюжетно-композиционно отношение, все пак продължава да се усеща субективното му присъствие в лирическата обагреност на образите, в експресивния характер на речта и в интонацията на гласа на героите, преплитаща се с тази на техния създател.

По-късно дебютиращият Павел Вежинов ще се бори за засилване правото на авторовата субективна изява в разказа. Той така подбира сравненията, епитетите, метафорите, че винаги изразява личното си отношение. Докато Йовков воюва с епитетите и сравненията, обратно — Вежинов целенасочено ги търси:

„Малката розова къщичка се спотайваше дълго време между блоковете на големите здания. Със своята причудлива фасада и с дървените си орнаменти тя приличаше на старичка леля, цялата в дантели и с розови детски бузи. Нейните очи гледаха с наивно учудване племенниците, които растяха наоколо и я притискаха с едрите си плещи. Под тяхната сянка тя може би мечтаеше да живее вечно. Какви лъжливи мечти! Един ден смъртта пристигна съвсем ненадейно. Тя носеше търнокоп и железен лост. Вместо катафалка с черни дървени ангелчета една разнебитена гальота трябваше да я пренесе във вечността. Вместо печален реквием някакви небръснати мъже псуваха изтежко, с дълбоки гръдни гласове“ („Синята кооперация“).

„В дневната стая на горния етаж беше тихо и сънно. В трите стари кресла дремеха три възрастни жени в тъмни дрехи, с широки плъстени пантофи на краката си. И малките черни котета под скрина дремеха и мъркаха в съня си, препридаха кротко свити на кълбо. Лицата на трите жени изглеждаха успокоени и отпуснати. Меките им повехнали бузи висяха сънно надолу. Мебелите наоколо— високите тъмновинени скринове, библиотеката с пожълтели книги, бюфетът, тежкият старовремски сандък, целият обкован с цветни тенекийки — и те сякаш дремеха със старите жени. Нещо мъртвешко имаше в съня и нещо глухо в тишината.

Най-възрастната от жените спеше в креслото свита като дете. И лицето ѝ изглеждаше някак детинско и оглупяло, със същите неуловими белези на лакомия и капризност“ („След полунощ“).

Достатъчно е да прочетем последната фраза, за да усетим авторовото отношение към героинята. Желанието му да открои своя поглед, своята позиция се осъществява най-вече посредством гротескно-сатиричните образи. Но Вежинов не присъствува като обикновен разказвач-летописец или публицист-коментатор, а като автор с определена психология и предпочитание. В най-познатия случай той е отново коментатор, но, разбира се, от нов тип, т. е. естетически коментатор, оценяващ, тълкуващ героите. Без да натрапва себе си, той прибягва до естетическия коментар в пределите на своята естетика за грозно и красиво. Вежинов никога не си позволява да пресъздаде обективна картина на света пред погледа на читателите. Но субективните образи и картини са естетическа реалност. Те говорят за духовната изява на автора.

Но една от най-интересните форми на авторово присъствие наблюдаваме в творчеството на Светослав Минков. Отказал се от прокурорската поза на своя голям предшественик Стаматов, Минков встъпва едновременно в ролята на актьор и режисьор в изградения от него марионетъчен театър, имащ за прототип реалната действителност. Актьорът и режисьорът Минков не крие авторските права върху спектакъла. Затова, влизайки в разговор с читателите, той се надява, че ще помогне на съвременния човек да намери възможност да се дистанцира от героите на времето.

Писателят цели не определени пропагандно-просветителски цели, колкото да накара читателя да изживее онова отчуждение от обекта на творбата, което му е необходимо за правилната ориентация в живота.

„Ти, читателя, навярно се досещаш, че тоя човек не е никой друг освен нашият познайник от старата гостна стая — същият, който седеше на едно от канапетата и гледаше ореховия корниз над прозореца. Сега той лежи в тръстиковия шезлонг и неговата фаустовска мечта е вече сбъдната. Гърдите му дишат леко, из жилите му блика буйна юношеска кръв, всички клетки на тялото му цъфтят в щастливо преображение на една втора младост. Къде изчезнаха болките в кръста, астмата и пясъкът в жлъчката? Чудовището на старостта е победено и отровното му жило е откъснато. И то не с тайнствените заклинания на черната магия, а с блестящото хирургическо ножче на гениалния доктор Воронов, който присади върху увяхналата плът на своя пациент една чудотворна ендокринна жлеза от младо шимпанзе“ („Маймунска младост“).

Типичен авторов коментар са и вмъкнатите бележки:

„Ала нашият герой не чуваше нищо. Той се отпусна безпомощно в едно кожено кресло и заплака така, както никога през живота си не бе плакал. От очите му течеха потоци сълзи, цялото му тяло се тресеше в припадък на неудържим плач. Някаква страшна мъка разяждаше сърцето му, изгаряше всичките му надежди и радости и в същото време събуждаше в съзнанието му едно жестоко просветление. Той се топеше като свещ, младото му тяло увяхваше с изумителна бързина, косата му стана съвсем бяла като сняг, лицето му пожълтя и се покри с дълбоки бръчки. За няколко минути той се превърна в предишния грохнал старец, който бе отгатнал бясовската шега на своята втора младост“ (пак там).

Имаме усещането, че на моменти авторът просто чете извадки от режисьорския дневник.

„И тук ние ще си позволим да подчертаем тържествено *и без колебание*, че тъкмо тая парадоксалност в мисленето подтикна Хераклит Галилеев към осъществяването на една необикновена идея, чийто зародиш зреее в подсъзнанието му още от ранно детинство. Малкото гърбаво хлапе с панорамата от газено сандъче, човекът с черната широкопола шапка, когото Рокфелеровата фондация прибра под златното си крило, за да претвори духа му, даде на света най-абсурдното и същевременно най-великото откритие, каквото можем да си представим. Не динамопланетар, не перпетуум-мобиле, а нещо друго, много по-ценно — това, от което всички чувствуваха отдавна нужда и което с право може да се нарече благодатна сол за духовния живот на новото човечество“ („Лунатин! . . .“).

Често авторът сам си задава въпроси: „Какво правеше в това време нашият герой Хераклит Галилеев?“, „Вярно ли е, че тая страна е населена с людоеди?“, а някъде разговорът между автор и читател е композиционно обособен:

„— Събери самообладанието си, любезни читателю, и слушай хладнокръвно. Ето, ние стигнахме вече края на нашето повествувание и ти трябва да узнаеш една печална подробност. Не се вълнувай. Бъди твърд и посрещни спокойно вестта за трагичната смърт на тримата прочути астрономи от Калифорнийската обсерватория на Уилсонова планина.

— Как? Мигар професор Тамбуко Бъйдерчилд и неговите помощници загинаха?

— Да, професор Тамбуко Бъйдерчилд и неговите помощници Клюк Дънхам и Хоруард Цаинклайт се обесиха на грамадния телескоп на обсерваторията.

— Господи! Кажете по-скоро защо се обесиха?“ (пак там).

Светослав Минков оригинално се изявява, като си избира позата на герой, който разиграва фехтовъчен мач, за да нанася сериозни сатирични удари. Така авторът и героят са равноправни лица в повествованието.

Най-точната формулировка на характера на авторовата изява на Св. Минков принадлежи на Р. Ликова:[9]

„Ироничната поза на автора, превръщането му също в условен художествен образ, който не съвпада напълно с авторската личност, определя елемента на непрекъснатите изненади, обуславя неочакваната понякога развръзка на разказа. Позата на герой, който леко, мимоходом подхвърля истини, му е дълбоко присъща. Самият характер на авторската личност като особен герой, който поставя цялото действие и постъпки на героите в зависимост от една подчертано иронична атмосфера, в зависимост от една вътрешно уловима уговорка между автор и читател, превръща и най-неочакваните скокове и обрати в напълно естествени. По тоя начин се раждат и неочакваните развръзки. Но разказът понякога продължава и след смъртта на героите, като на сцената се явява пак авторът, който води диалог с читателя, съобщава му доверително идеята или разказва резултатите от случилото се събитие. По този начин и най-характерното събитие, и най-сгъстеният сатиричен образ са само помощни средства на автора, на неговата остра, проницателна, подвижна мисъл. По този начин се създава онзи полуфейлетонен жанр, където самият автор е художествен образ, където най-острата публицистична мисъл е образно възпроизведена, елемент от художественото цяло на творбата, където автор и герой играят почти художествена роля от чудновата, фантастична пантомима, изобразяваща самия живот.“

А не е лошо да завършим и разсъждението за авторовото присъствие в разказа между двете войни с изказването на самия Св. Минков:

„Виждам аз в далечината, братя мои, как един литературен критик прави кисела физиономия и се сърди, загдето авторът е отделил толкова много място в повествуването си за сватбата на двамата свои герои. Нищо, нека се сърди човекът. Такъв му е занаятът. Пък и право да си кажем, от гледна точка на литературната геометрия, справедливо е критикът да роптае: всяко литературно произведение си има увод, изложение и заключение. Не може така произволно да описваш разни сватби и да занимаваш вниманието на читателя със съвсем странични хора, когато главните герои чакат да ги чоплиш непрекъснато с перото си и да ги представяш във всевъзможни положения и осветления. Що за нахалство, наистина? Де е тук алхимията на любовта? Какви са тия големи приказки, с които ти, господин авторе, ни залъгваш и ни пращаш за зелен хайвер?

При тоя упрек естествено авторът е длъжен да се самозащити. Преди всичко, ще каже той, алхимия без сватба не може. И не само не може, но сватбата е, тъй да се рече, най-важният процес при алхимизирането на хората. Тя е осъщественият блян в живота на влюбените, тя е нещо като легендарната Панацея, с помощта на която някогашните алхимици са превръщали оловото в злато. Ето защо съвсем логично е да разгърнеш в най-тънки подробности едно събитие, което ще преобърне нашите герои с главата надолу и ще ги направи неузнаваеми, сиреч — ще ги алхимизира. Ала докато в едно-

---

[9] Р. Ликова. Българската белетристика между двете войни. С., 1965, с. 357—358.

времешната алхимия неблагородните метали се били превръщали в благородни, в алхимията на любовта се случва тъкмо обратното: след сватбата влюбените от благородни стават неблагородни."

По-артистичното, по-свободно авторово присъствие е породено от по-духовното, по-научно отношение към живота.

По този път българският разказвач се освобождава от описателността и се сдобива с възможността да представи и интерпретира герои, които повече разговарят със себе си, със света и с времето, търсейки отговор на въпроса — защо живеят хората?

Артистичната гъвкавост и психологическата проникновеност на разказвача му разкриха перспективата на сложното изследване на човек, започнал с вслушване в себе си (Й. Йовков, Г. Райчев, Н. Райнов, К. Константинов) и завърши с ясното долавяне стъпките на века, по чийто ритъм определя и собствената си програма за живот (ранният А. Каралийчев, Г. Райчев, О. Василев и др.).

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ХРИСТО ЙОРДАНОВ

НЕИЗВЕСТНА СТРАНИЦА ОТ ТВОРЧЕСКАТА СЪДБА НА ИГОР СЕВЕРЯНИН[1]

Писма на Игор Северянин до Е. В. Страндел и С. К. Чукалов

1

Жизнената и творческа съдба на Игор Северянин (1887—1941) е плетеница от промени, увлечения и крайности. Затова и истината за него е така противоречива, както са сложни и противоречиви художественият му опит и поетика. Подчертаното му пристрастие към „будоарно-ресторантската тематика" е причина щедро да се раздава и да разхищава безспорния си талант, сътворил образци на вълнуваща лирика, донесла му бурната слава на „король поэтов" (1918).

Целта на настоящия етюд не е да проследява сложното развитие на поета, а да осветли чрез неизвестни документи само една непрочетена страница от бурния му живот. Страница — трудна и мъчителна, но и насочваща към трагичното прераждане на този войнствуващ модернист, потърсил път към обновената си съветска родина и към художествената непосредност и красота на реализма. Следи от тази сложна еволюция могат да се открият в писмата на поета, писани до Евдокия Владимировна Страндел и до българския лексикограф Сава Константинов Чукалов (1889—1971).

Съветското литературознание първо привлече вниманието на съвременниците към „своеобразната и противоречива фигура"[2] на този оригинален руски поет от първата третина на XX столетие. Обикновено неговото име се свързва с футуризма, с кубофутуризма или по-точно с егофутуризма. Критиците от по-старото поколение не закъсняват да цитират като нещо най-характерно получилото широка популярност стихотворение „Епилог" от стихосбирката му „Громокипящий кубок" (1913):

---

[1] Настоящото проучване е част от по-цялостно изследване за поета.

[2] Вж. И. Северянин. Стихотворения. Вступительная статья — В. А. Рождественского. Составление, подготовка текста и примечание—Е. И. Прохорова. Л., 1975. 496 с.

Я, гений Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкранен!
Я повсесердно утвержден!

Северянин се формира под силното въздействие на автори като Г. Емар' М. Рид, Ж. Верн, Ф. Купер, А. Лори, Луи дьо Бусенар и Пабертон. Особено го увличат руските поети А. Фофанов и М. Лоховицка. Освен тях той обиква и усилено чете Ибсен, Ш. Бодлер, О. Уайлд, Б. Шоу, а по-късно боготвори А. Пушкин, М. Лермонтов, И. Гончаров, И. Тургенев, А. Толстой и др. В една анкета от 1916 г., когато Северянин (Лотарев, Игорь Васильевич) се чувствува в разгара на творческите си сили, дава следните биографични данни за себе си:

„Родился 4 мая 1887 г. в Петрограде.

Образование получил Череповецком реальном училище.

Лучшее воспоминание: директор кн. Б. А. Тенишев, добрый, веселый, остроумный.

Дебютировал в ежемесячном журнале „Досуг и дело" (1905 г., № 2, 1 февраля).

Издал 35 брошур (2—24 с.) — 1904—1912 г.

Мать — Наталия Степановна, рожд(енная) Шеншина, дочь предводителя дворянства Щигровского у(езда) Курской губ.

Отец — Василий Петрович, отставной штабс-капитан 1-го Железнод (орожного) баталиона (ныне полка). Скончался 28 мая 1904 г. в Ялте (44 лет).

Любимые поэты: в детстве — гр. А. К. Толстой, затем — Мирра Лоховицкая, Фофанов, Бодлер.

Любимые композиторы: Амбруаз Тома, Пучини, Чайковский, Римский-Корсаков.

Любимый художник — Врубель. Очень много читал."

Колкото и бегли да са тези „автобиографични" данни, те дават най-обща представа за предпочитанията и пристрастията на Северянин. Същата година той има възможност да се запознае с единствената стихосбирка „Сумерки. Песни сердца" на българина Сава К. Чукалов. Как се осъществява тази „среща"?

През пролетта на 1911 г. С. Чукалов завършва Софийската семинария и в началото на септември с. г. той се явява на конкурсен изпит в Петербургската духовна академия. Кандидат-студентският си изпит Чукалов издържа с отличие и академията на „Матушка Русь" му отпуска държавна стипендия.

Когато пристига в красивия столичен „град на Нева", енергичният патриот не скрива от другарите и преподавателите си голямата си любов към руската литература. Интерес към великата литература той проявява още като ученик в България, където знае наизуст, в оригинал, голям брой от стихотворенията на Пушкин, Лермонтов, Надсон и др. С особена сила го омайва магията на руското поетическо слово, неговата плавност и нежност, романтична приповдигнатост, изящна ритмомелодика и завладяваща дълбочина. . .

Влюбен в руската литература, младият Чукалов се впуска с „велика радост" в океана на тогавашната руска лирика. С по-малка или с по-голяма последователност той се запознава със стиховете на най-известните тогава нейни представители — К. Д. Балмонт, В. Брюсов, А. Бели, Ф. Сологуб, К. Фофанов и мн. др. Особено се привързва към лиричните стихове на И

Северянин, които сравнява със стиховете на А. Блок, С. Есенин, А. Ахматова, Гумильов и др. За него тези поети творят богат интимен свят, съзвучен с неговите лични преживявания. Затова петербургските поети се утвърждават в съзнанието му като ярки търсачи на нови художествени форми, като носители на непознати художествени инвенции в руската поезия от първата четвъртина на XX столетие...

Преките студентски занимания се оказват до голяма степен скучни за будния български студент. Той мечтае за доброто на хората. Страда от несъвършенството на света и търси свои пътища в живота. Облечен в черна рубашка, препасана с червен шнур „à la Горький", живее с тежненията на българския народ и скоро напуска Петербург. Завръща се в България и участвува в започналата Балканска война. Поради „слаботелесност" не го приемат в редовната армия. Но нима ще се намери човек, който би могъл да възпре патриотичния порив на упорития студент? Същата нощ заминава като доброволец на фронта и се включва в отрядите на Македоно-одринското опълчение (от 18. XI. 1912 до 10. VIII. 1913 г.). Участвува във всички сражения и издържа на дългите и уморителни походи... И в устрема на тази „освободителна война" (Ленин) заедно с бойните си другари Чукалов достига чак до бреговете на Мраморно море...

През септември 1913 г. довчерашният млад опълченец отново се завръща в Петербург и продължава следването, но вече много по-усърдно следи и изучава успехите на съвременната му руска поезия. Сам прави и първите си опити да пише стихове на руски език под прякото въздействие на Северянин. През следващата 1914 г. той написва 14, а през 1915 — 13, през 1916 — 21, през 1917 — 8 и през 1918 — 4 стихотворения. Чукалов посещава „поезоконцертите" на Северянин, уреждани в столичните зали. За тези години сам Чукаловси спомня: „В те годы Бальмонт и особенно Игорь Северянин часто устроивали свои литературные вечера, масово посещаемые публикой, главным образом молодежной, на которых читали свои стихи. Особенно интересными и оригиналыными в этом отношении были вечера Северянина, который не декламировал, а читал свои стихи нараспев. Слушая этот музыкальный речитатив, глубже воспринимались и легче запоминались стихи. В ушах моих как будто еще звенит:

Я снова я, я снова молод,
Я снова весел и влюблен.

Или:

Я, гений Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкранен!
Я повсесердно утвержден!

А когда немцы оккупировали Бельгию, Северянин грустно пел:

Ужель затопталась тропинка,
Тропинка туда, под уклон,
В укромный приют Метерлинка,
Дающего сладостный сон?

И дальше:

Нам нужно дружнее сплотиться,
Прияв твой пленительный плен,
О, Бельгия, синяя птица
С глазами принцессы Малэн!"

Литературни настойници на „българина-поет" стават първенците на тогавашната руска лирика — Балмонт, Блок, Брюсов, Бели, а Северянин той чувствува най-вече като свой учител. Макар Северянин да е роден само две години по-рано от Чукалов, тази разлика особено се чувствува от по-младия. В лицето на Северянин българският поет открива чувствителна като струна натура; в негово лице вижда образцовия поет, силния художник, утвърдения талант, автор на нашумялата стихосбирка „Громокипящий кубок" (М., „Гриф", 1913), претърпяла за много кратък срок десет издания. Възхищава се от виртуозния стих и от стилистичната пластика на поета. Преклонението си към Северянин най-добре изразява, като се заема внимателно да изучава идейно-емоционалния му свят и структурата на неговите стихове. Но това не го удовлетворява. Той търси и непосредното възприемане на поета: „Ни одного „поэзовечера" или „лировечера" ни Бальмонта, ни особенно Северянина я не пропускал."

По това време Чукалов вече е навлязъл в отбрано „общество" от утвърдени и начинаещи поети, белетристи и артисти. Чрез стиховете си той им става близък: съвсем „свой" сред „приятели и почитатели", със средствата на които издава стиховете си в „разкошно издание". Приет веднъж радушно като равноправен, Чукалов е поласкан особено когато почувствува, че „греховете на неговата младост" му отреждат и място в средата на литературни ентусиасти, мечтатели и търсещи творци. Започват да го канят да сътрудничи и той печата свои стихове в списанията „На берегах Невы", „Литературная коллегия" на Антоний Сычев, „Причуды и вымыслы" на Йосиф Томний, „Новая Россия", еженедельник нового типа" и др. Бива избран за член на „Петербургското литературно общество" — „ARS", където работи заедно с Борис Богомолов, Антоний Сычев, Олег Полярни и др. Ала най-висока морална „награда" Чукалов получава от И. Северянин. Неговото високо признание се е врязало дълбоко в паметта на търсещия свой път Чукалов, който отбелязва следното в „автобиографични бележки", писани на руски език: „Хорошо запомнилось мне и следующее: „Сумерки" мои печатались в типографии на углу „Невского" и „Литейного" проспекта, куда я часто ходил за корректурами. В один прекрасный день я вхожу в типографию и меня встречает управляющий с приятной улыбкой. „Вчера, сказал он, к нам заглянул Игорь Северянин. Он попал на Ваши корректуры, перелитал их и задержался на стихотворение „Женщина". Прочитав его, он промолвил: „Это стихотворение я бы напечатал красными буквами!"

— Значит, понравилось ему, а?

— Поздравляю Вас!"

Положителната оценка на Северянин е последвана и от отзиви в литературната петербургска преса. В предговора към третото издание на „Сумерки" издателство „Слово", София, между другото отбелязва: „Книжка эта имела довольно большой успех, была отмечена некоторыми газетами и журналами и обратила на себя внимание молодых поэтов и писателей, которые стали искать более близкого знакомства с С. К. Чукаловым". Нека оставим настрана честолюбието на автора, без съгласието на когото не биха се поме-

стили „признания“ от подобно естество. В случая по-важно е обстоятелството че С. Чукалов като начеващ поет е обграден от вниманието на руските литературни среди и по-специално на дружеството„ ARS“, което му предоставя подходяща работа, „весьма интересна и кипуча“: Чукалов организира редица литературни вечери, на които се четат доклади по различни литературни въпроси; изнасят се „реферати“ по обществено-социални проблеми; организират се литературни дискусии, водят се горещи спорове „за“ и „против“ различните литературни направления, бързо възникващи и заглъхващи като всяка скоропреходна литературна мода. В салона на дружеството се рецитират творби от самите автори. Често „рециталите“ се превръщат в редовни „тържества“ ту на символизма, ту на футуризма, ту на имажинизма и т. н.

Всяка сряда салонът на дружеството се посещава от известни поети и белетристи. В този салон, намиращ се на ул. Лиговская д. 44, Чукалов за първи път се запознава и лично с И. Северянин. Изглежда, по-тясна творческа дружба в онова време не се установява, тъй като сам С. Чукалов отбелязва: „Но мне так и не привелось познакомиться с Северяниным.“ На друго място в предговора на книгоиздателство „Слово“ се казва, че между канените и посещаващите салона е и Северянин, с когото организаторът на „вечерите“ не е могъл да не се запознае. В едно писмо на Северянин от по-късна дата личи, че дружбата между Северянин и Чукалов датира от 1916 г.

Литературните „сряди“ се превръщат в истински празници за бъдещия лексикограф, усетил мащабите на една литература, която търси нови пътища пред прага на назряващата социалистическа революция. Дружеството се посещава и от автори като Йероним Ясинский, Казимир Баранцевич, Изабелла Гриневская, Алексей Ремизов и др., които четат свои произведения или участвуват в дискусиите по един или друг литературен проблем.

Усърдната работа на младия Чукалов не остава незабелязана и е високо оценена: той бива избран за председател на Редакционно-издателската комисия към дружество „ARS“ и става „де факто“ и редактор на литературните издания. Чукалов започва да привлича сътрудници, влиза в писмена връзка с писатели от провинцията, от „всех концов России“, обърнали се по различни поводи с въпроси към издателството или към редакциите.

В същото време Чукалов е привлечен и за член на литературния кръжок на Антоний Сычев, който редактира изданието „Литературная коллегия“, а и сам организира отделни литературни вечери. На тях Чукалов най-активно участвува с четене на стихове, усвоявайки напевната интонация на Северянин.

Когато Чукалов се завръща в България след Октомврийската революция, организира своя „Лировечер“ в аудитория № 45 на Софийския университет „Климент Охридски“ (на ул. „Тетевенска“ 1, сега „Будапеща“, където е Столич. управл. на КАТ). Лировечерите се повтарят. Като всяко ново явление в средите на тогавашната ни столична интелигенция „лировечерите“ на Чукалов събуждат интерес: одобрение или отрицание. . . Повтарянето на вечерите говори, че интересът към тях е безспорен, щом препълнената аудитория съсредоточено слуша и не напуска до последните строфи, които младият Чукалов чете с упоение и нежност. Към „интереса“ трябва да се прибави и обстоятелството, че „новото“ идва не откъде да е, а от братска Русия, „огнената месия“ (Г. Милев) на славянството.. .

Почувствувал се в центъра на „достатъчно“млади руски писатели, обезпечили го материално, С. Чукалов замисля и организира издаването на ли-

тературно-художественото списание „Златоцвет“, но избухването на Февруарската революция осуетява тази му инициатива, макар материалите за първите два броя да са били почти готови. Но това не го обезсърчава. Той продължава да сътрудничи в издания като „Проза и поэзия“, сборник на литературното дружество (ARS“, „На берегах Невы“, „Литературная коллегия“, „Причуды и вымыслы“ (на А. Сычев), „Донская волна“ (на Виктор Севский) и др.

През пролетта на 1916 г. Чукалов завършва Академията и още през лятото работи като ръководител-възпитател на сираци от войната в едно столично сиропиталище. През септември с. г. постъпва на работа в книгоиздателство „Доброе дело“ (Петроград, ул. Жуковского, д. 24), но служи само до Февруарската революция, тъй като издателството фалира.

След Февруарската революция Чукалов осъществява мечтата си да организира собствено, самостоятелно, и то прогресивно издателство, което назовава „Свобода“ (на ул. Гогол, д. 17, кв. 8, тел. 560—49). Издателство „Свобода“ има безспорната заслуга, че издава и разпространява за първи път легално Програмата на Руската социалдемократическа партия — болшевики, поместена в „Сборник программ русских политических партий “ (1917). Този сборник има голям успех и се налага многократното му преиздаване в срок от шест месеца. Издателството издава брошурата „Евангелие на социалдемократа“ (квинтесенция на социализма), а също и оригиналния полемичен очерк „Ленин и Плеханов“ от Михаил Антонов[3], който защищава открито тактиката на болшевиките и новите позиции на ленинизма в борбата за социалистическо общество. Засегнатият Плеханов остро отговаря на Антонов в три уводни статии в редактирания от него вестник „Единство“ (бр. 63, 65, 67 от 13, 15 и 17 VI. 1917). Атаките на Плеханов не изплашват енергичния издател. Той продължава отговорната си работа, убеден, че извършва справедливо дело. Последните две брошури също се преиздават няколко пъти до края на лятото на 1917 г., но дейността на издателството се преустановява поради влошеното здравословно състояние на Чукалов: белите му дробове са застрашително възпалени и лекарският съвет е категоричен — лечение на юг! Чукалов оставя за заместник своя другар М. Антонов и заминава за Ростов на Дон, където разчита на съдействието на близък приятел — гимназиален учител в града, както и на многобройните българи-градинари. След месец обаче получава голям брой от брошурите, които разпространява в основаната от него книжарница „Свобода“на главната улица в града — Большая Садовая, д. 119. След около година Ростов на Дон четири пъти преминава ту в ръцете на Червената армия, ту в ръцете на немците и белогвардейците. Несигурното положение принуждава Чукалов да прави няколко опита да се върне в Петроград, но безуспешно. Тогава през октомври 1918 г. се завръща в България.

Приблизително по същото време и Северянин остава в окупираната от немците територия, като се установява на постоянно местожителство в рибарското селище Тойла, Естония. Оттук започва и неговата трагична одисея. . .

---

[3] Михаил Антонов (1886—1948) е българин, състудент и приятел на С. Чукалов. Роден е в Неврокоп. По-късно става член на КПСС. Работи в Червената армия и достига до чин генерал. Той е близък сътрудник и съратник на маршал Ворошилов. Имал е лични срещи с Ленин.

2

Като духовен син на две противоречиви епохи И. Северянин извървява дълъг път, съпроводен със „зигзаги", кризи и въземания. Това особено важи за творческите му стъпки след победата на Великата октомврийска социалистическа революция. Тридесетгодишният поет остава без родина, която за него тя е най-съкровеното в живота. А как ще живее без нея, откъснат от живота на Матушка „Россея"? ! Това му се вижда невъзможно. . . Затова живее в хаоса на безпътицата. . .

В поетическия свят на Северянин се сплитат спомените от миналото и горестите от настоящето; сладостните илюзии с горчилката на злободневието. В този свят си дават среща вярата и безверието в живота, светлината и мракът. . . Но отцеругателските настроения са му чужди. Поетът търси спасителната си звезда като истински патриот, отдаващ всекиму заслуженото. В своето изключително в това отношение стихотворение „По справедливости" (1918) той отдава заслуженото и на Владимир Илич Ленин:

Его бессмертная заслуга
Есть окончание войны.
Его приветстввать, как друга
Людей, вы искренне должны.

Или малко по-късно:

И, может быт, когда-нибудъ
В твою страну, товарищ Ленин,
Вернемся мы. . .
(„Колокола собора чувств")

Ала докато стигне до тази яснота на чувствата и преживяванията, Северянин изживява отровата на нерадостни равносметки, тревогата на мрачни размисли. Неговото сурово мълчание или словоохотливост се сливат в някакъв бунт на несретник, победен от нищетата, безнадеждно търсил ефимерна красота в замъците от слонова кост, създавал и разрушавал мечти, плакал над съкровени надежди, разнищван от заплахата да сложи край на живота си. . .

Изживял с истинска наслада поетическия апогей на „король поэтов", (1918), Северянин стремглаво се люшка от крайност към крайност по тъжните кръстопътища на безпомощността. Публиката, която го формира по свой модел и го насърчава с френетичните си ръкопляскания, е вече изчезнала, пръсната по четирите краища на света. . . Революцията е отворила свои „сцени", на които е поставила и нови „меценати". Те обаче не дават някакъв знак за възхита от неговото изкуство. Но и поетът е твърде в „себе си", за да ги забележи. Разминаването е съвместно. Но самоизолацията е истинската смърт на твореца. Ще я допусне ли сам Северянин?

Той се чувствува като изоставено дете, безпомощен и излишен самотник. Всичко хубаво той си възвръща чрез спомените. Но те са крайно недостатъчни, за да живее само с тях, нито могат да утолят глада. Простият човешки труд за Северянин е непознат, а в дните на всеобщо „брожение" и социален катаклизъм стиховете му са последна грижа за трудовите хора. Пък и за тях е настанало „време разделно" и всеки търси истинското си място. Мъдър е народът. Тъкмо истинското си „място" сам Северянин търси да открие. Но по

кой път? Как се стига до него? С кого? С кои? С „червените“ или с „белите“?

Поетът се разграничава от всички. Той иска да остане настрана от „хаоса“ на събитията. Желае да се чувствува сам победител, но в своя свят. В други мигове на преоценка пуска отровни стрели срещу себе си, срещу „бели“ и „червени“, срещу всички, които приемат своето „кръщение“ и съзряват за правдата на революцията. Това е лошо и поетът го съзнава, затова иска да се загуби в най-затънтените кътчета, откъснат от света като отшелник. Съвсем сам, за да прогони гризещото го съмнение, което непрекъснато му напомня, че греши. . .

„Самотникът от Тойла“, както става известен за света, бунтуващият се модернист, футурист, егофутурист и т. н. обаче действително разсъждава в дългите естонски дни и нощи; среща с досада снежните виелици, свирещи в ниските комини на бедните рибарски хижи, където намира тютюн и ракия. Коравият залък става сладък. Увлича го простият живот на хората. Привлича го звездният дъжд на Естония, която усеща като втора родина, без да измества болката по истинската. Тя се не заменя. . .

Лириката му от това време е пълна с болка и размисли. Страда поетът дълго, разяждан от противоположни чувства, и отново съгражда и разрушава сладостни илюзии. Контроверсните „сривове“ в трудните дни го разнищват и изтерзават повече от глада. Но те не остават безплодни. Северянин като че ли за пръв път се среща с големия Живот, от който получава като желан и дългоочакван дар *първите уроци*. Трудно, много трудно ги приема. В началото не се съгласява с тях. Съмнява се, противодействува им, гневи им се, но дори и когато ги отрицава — съзнава тяхната *основополагаща сила*, утвърждаваща нещо ново в собственото му съзнание. А това още повече разтревожва нестройната му „вселенска душа“.

И все пак започва трудното прераждане на поета. . .

Довчерашният Северянин уж е същият и все пак не е. И отчуждението, и нескончаемите „съвети“ на водката, и нравственият „запой“ на самоопиянението — нищо така силно не му е въздействувало, както силата на *правдата*, съдържаща се в първите уроци на живота. Главният „виновник“ за тези уроци е мъдрият естонски народ. Простата истина за живота е като внезапно открито съкровище, което става начало за цялостното възраждане на поета. . .

Нравственото и гражданско възмъжаване докосва същностните черти от творческия свят на Северянин. Разбира се, то не става без сътресения и кризисни състояния на неговия дух, но те са само частични моменти от новоизбраното стремление на поета. Той става затворен и „нелюдим“, отбягва „белите“ и прави опит да се завърне в родината си. Заминава за Берлин (1920) и се среща със съветския „полпред“. Участвува доброволно в литературното четене заедно с В. Маяковски и А. Толстой. Всички служители в съветското посолство го приемат с внимание и топлота. Обещана му е работа в „Известия“ и когато всичко е уредено, Северянин връща паспорта и билета си. Тази внезапна промяна не е без намесата на „външни сили“.

Отново започват душевни терзания върху жеравата на съмненията и личните пристрастия. . .

Отново сам се чувствува „чужд“ сред трудовите хора, сърдечно отворили за него бедните си хижи. Естонските рибари първи го приобщават към своя честен живот и го приемат като „свой“. . . Без да прилича на тях, той продължава дълго да „донкихотствува“, да се бунтува ту срещу себе си, ту срещу соб-

ствената си бивша среда, ту срещу цялата вселена. *Нарушеното общение* с трудовите хора за известно време го отклонява от сериозните занимания. Той скита из манастири или трови душата си в „запоя“ на самоунищожението. Ала и алкохолът не помага да угаси искрата на голямата истина, загнездила се в съзнанието като някаква светлинка в мрачния океан на неизвестното. . .

Тъкмо тази нова истина не му дава спокойствие. Той я носи в себе си като лична тайна и като нова сила, която никой не може да му отнеме. Но и когато иска да я скрие сам от себе си, остават безуспешни всички опити. Будната му съвест го насочва винаги към нейната сила. А не иска и не може открито да я приеме. Не смее да я манифестира, защото това би било равностойно да се обрече на явна гибел всред глутницата от вълци, които веднага биха го разкъсали.

Новите му мисли пораждат и нови превъплъщения. . .

Товарът на *истината* се оказва твърде тежък за него, защото не е свикнал да живее с нейната сила и тревога. Тази истина, която го приближава до народа, обаче непрекъснато се утвърждава и все по-властно овладява съзнанието му. Отначало дори се бои от новата истина и едва ли не гледа на нея като на фатално бикфордово кълбо, запалено от единия край, по шнура на което застрашително протича огънят на Истината. Той се бои от този огън, защото вижда себе си превързан здраво и многократно с този опасен шнур в арсеналните варели на огромен барутен погреб. Опасява се, че всеки миг тази опасна истина ще го взриви без остатък и той ще изгори в нейния огън. . . Такива са неговите представи. Но той не се взривява, нито изгаря, а непрекъснато се отрезвява и възражда към зряло творчество. Дори все повече се приобщава към бита на трудовите хора на Естония, които се борят за черния залък. Приобщава се и към техния духовен свят, достатъчно обемен и мъдър. А когато Северянин намира творчески сили у себе си, за да хване перото отново, той вече има какво да изповядва пред себе си и какво да довери на хората. . .

Този дълъг процес на духовно прераждане е зафиксиран в произведенията му. Завоюваната нова позиция на поета му позволява да прави преоценка на ценностите, да прибегне към иронията и себеиронията, да открие същността на своята „двусмисленная слава и недвусмисленный талант“.

След като е оставил зад себе си творби като „Громокипящий кубок“ (1913), „Златолира“ (1914), „Ананасы и шампанском“ (1915), „Victoria Regia“ (1915), „Поэзоантракт“ (1915), „Тост безответный“ (1916), „Собрание поэз“ (1916), „Собрание поэз“ (1918), „За струнной изгородью лиры“ (1918), „Crême de Violettes“ (1919), „Pühajõgi“, „Эстляндские поэзы“ (1919), „Вервена“ (1920), „Менестрель“ (1921), „Миррелия“ (1922), „Фея Eiole“ (1922), „Падучая стремнина“ (1922), „Соловей“ (1923) и др., Северянин съвсем определено и недвусмислено отбелязва следното в „автопредисловието“ на „Трагедия Титана. Космос“: „Эта книга значительна своими противоречиями, противочувствами; какие взлеты! Какие срывы! . . . Художник-индивидуалист, захваченный настроеньями масс, — зрелище чудовищноотвратное. . . Ныне, очищенный муками, я делаю в этой книге сводку всех метаний своего духа, и, пристиженный паденьями, и, окрыленный озареньями, стремлюсь к вселенским вершинам, идя *впереди* своего века, как и подобает Поэту-Истому!“ (Берлин, 12. IX. 1922). Следващите творчески стъпки на Северянин не са без „взлеты“ и без „срывы“, но се очертава най-обща тенденция, насочваща ни към визуална пластика, реалистична непосредност, простота в изразните сред-

ства, омъдрена образност. Това се чувствува в автобиографичния му роман в стихове, в трите части „Колокола собора чувств“ (1925), в поемата му, посветена на детството — „Роса оранжевого часа (1925) и особено в лириката „Адриатика“ (1932), „Медальоны“ (1934), както и в романа в стихове „Рояль Леандра“ (1934). . . Но още по-определено и ярко — в последните му творчески изяви, в онези стихотворения, които за първи път се включват в отделното издание на съветската „Библиотека поэта“ (основана от Максим Горки) като пореден номер през 1975 г. Там ще срещнем например стихотворения като „Тырново над Янтрой“, „Могло быть так. . .“, „Наболевшее“, „Привет Союзу!“, „Стихи о реках“ и „Сияет дель“, които притежават безспорна реалистична непосредственост и красота. Ето как звучи например ненаименованото му стихотворение, което Северянин пише на 13. IX. 1940 г.:

Только ты, крестьянская, рабочая,
Человечекровная, одна лишь,
Родина, иная, чем все прочие,
И тебя войною не развалишь.

Потому что ты жива не случаем,
А идеей крепкой и великой,
Твоему я кланяюсь могучему,
Солнечно сияющему лику.

В целия мисловно-образен свят на Северянин са се формирали промени в художествения подход на автора към жизнения материал, в подбора на тематиката, в гледната му точка, в образната система, в цялата му поетика. Утвърждава се и тържествува нов идейно-емоционален строй на мислене, качествено ново отношение към социалната среда и жизнените процеси, свидетелствуващи все за истината, че в сложната еволюция на художника победа е удържал поетът-гражданин.

Художникът Северянин доразгръща и доосъществява таланта си в трудна борба с онези модернистични елементи в собствения стил, които са го ограничавали и са му пречили по-рано да овладее пълноценно многообразието на живота. Тази ограниченост в погледа достатъчно ясно и осезателно се чувствува в по-раншните му работи. А положителните резултати от успешната му борба със собствените творчески несъвършенства биха могли да се забележат от всеки непредубеден специалист по спецификата и художествената структура на току-що споменатите му най-нови произведения.

Безспорно най-значителното завоевание на поета е домогването му до ново образно мислене, до ново художествено отражение, от което личи, че Северянин сам съзнава силата и превъзходството на реалистичното изображение, че сам той гледа на живота с умъдрен поглед. . .

Анализът на фактите показва, че творческото му превъоръжаване се извършва в движение, сложно, с много трудни и мъчителни стъпки. Поетът е ту миньорно-носталгичен — пастелно мек и лиричен в пейзажите за родната руска и естонска природа; ту съкровено жизнерадостен и нежен, когато в спомените си възкресява чара на детството или картините на младостта; ту мрачен и остро изобличителен, когато порицава тези, които само „пьют и едят, едят и пьют — / И в этом жизни смысл находят. . . („Их образ жизни“, 1923), когато утвърждава тяхната обреченост, пошлост и безличие. . . И навсякъде поетът се стреми да бъде точен, прям, понякога драстичен, но всякога искрен.

По-различен е той дори и към себе си. Неговото самосъзнание се е променявало и променило, като се изявява и в личната му себеоценка:

Он тем хорош, что он совсем не то,
Что думает о нем толпа пустая,
Стихов принципиально не читая,
Раз нет в них ананасов и авто.

Фокстрот, кинематограф и лото —
Вот, вот куда людская мчится стая!
А между тем душа его простая,
Как день весны. Но это знает кто?

Благословляя мир, проклятье войнам
Он шлет в стихе, признания достойном,
Слегка скорбя, подчас слегка шутя

Над всею первенствующей планетой. . .
Он — в каждой песне, им от сердца спетой,
Иронизирующее дитя.

(„Игорь Северянин". 1926)

Съдбовно значение за нравственото пробуждане и творческо прераждане на този поет с „обикновена" като „пролетен ден" душа има синовната му, непреодолима любов към родината. Той ѝ посвещава с нежност изключително голям брой творби, в които изплаква своите горести и сурови страдания. Той ѝ се кълне във вярност: „Нет я не беженец, и я не эмигрант, — / Тебе, родительница, русский мой талант./ И вся душа моя, вся мысль верна/ Тебе, на жизнь меня обрекшая страна!" („Наболевшее. . .", 26. X. 1939). Или: „За годом год. И с каждым годом/ Всё неотступней, всё сильней/ Влечет к себе меня природа/ Великой родины моей." („За Днепр обидно", 6. III. 1936). И т. н. Към родината са устремени всички негови жизнени проекти и творчески замисли. Жадува я в сънищата си. Възкресява я в мечтите си. Влюбен е до безумие в своята „Матушка Россея". . . Страната, която блести в бисерите на росните ливади, в синевата на безбрежните ѝ небеса от Балтика, та чак до Аляска. Тази страна диша без неговия труд; пее песни, без неговите тръпнещи слова; строи нов живот, в който той няма никакво участие. Синовната тревога го умъдрява и тласка към осмисляне на всеки трудов ден. . .

Русия той не е в състояние да забрави, нито да разлюби, ни най-малко да клевети. . .

В синовната си обич влага и гальовна искреност, и болка, и укор към себе си. Навсякъде във вълненията си се откроява като голям патриот със силен руски характер. Благодарение тъкмо на тази сила в характера той съумява да преодолее всички жизнени несгоди, за да се добере до родината, без която не може да диша, която не може да не обича, макар и да е станала вече Съветска република. . . Към нова Русия той храни същите, даже много посилни чувства. Това ново отношение до голяма степен очертава действителните мащаби на личната му драма и трагични чувства. Затова родината за него прераства в ярък символ за по-сетнешното му съществуване. Без нея Северянин не вижда мястото си в живота и в лириката; не вижда миналото, настоящето и бъдещето си. . . А когато си спомни („Грустный опыт") за „печалния" опит да се завърне в СССР, той не скрива горестните си спазми.

Доста време е изтекло оттогава, за да осъзнае силата на обновената си родина:

Моя ползучая Россия,
Крылатая моя страна!

Или:

Моя безбожная Россия,
Свещенная моя страна!
(„Моя Россия", 1924)

Тъкмо тази „крилата" родина му е нужна като въздуха, хляба и слънцето, за да потиска несекващата носталгия. Тя запълва стиха му, като се извисява до най-съвършена субстанция, до светая светих на патриота, дълбоко осъзнал

Россию нужно заслужить!
(„Что нужно знать", 1925)

Това състояние на неговия дух не е временно, не е преходно. . . С трайно светоотношение на патриот през 1931 и 1933 г. Северянин посещава на два пъти България и отново се свързва със С. Чукалов, към когото адресира по-късно приложените писма, изпращани от различни места.

Най-голям успех имат тъкмо патриотичните му стихове, които поетът чете с вдъхновение, а българската публика много добре разбира за коя родина мечтае Северянин. С всичките си стихове поетът доказва, че принадлежи на съвременната си родина и би се гордял безпределно, даже ако получи като: награда за своята всеотдайност поне свежите й рози, па макар положени върху неговия гроб:

Но дни идут — уже стихают грозы.
Вернуться в дом Россия ищет троп. . .
Как хороши, как свежи будут розы,
Моей страной мне брошенные в гроб!
(„Классические розы", 1925)[4]

Дълбокият трагизъм, овладяващ съзнанието на поета, поразява с годините чувствителното му сърце. Сърдечните спазми все по-често го безпокоят и помрачават и без това нерадостните му дни. Обречен на глад (това добре личи от писмата до С. Чукалов), поетът съзнава, че необратимият процес на живота неотклонно утвърждава трудовите победи на СССР и хората започват да живеят по-щастливо, докато всички като него, останали без родина, се чувствуват като непотребни, отбрулени от вятъра листа, захвърлени по неизвестните кръстопътища на съдбата:

От гордого чувства, чуть странного,
Бывает так горько подчас:
Россия построена заново
Другими, — не нами, без нас.
Уж ладно ли, худо бь построена,
Онако построена все ж. . .
Сильна Ты без нашего воина,
Не наши Ты песни поешь. . .

[4] Признателният съветски народ издълба последните два стиха от настоящия куплет върху вазалемовски мрамор на паметника на поета, намиращ се на главната алея в руското гробище на гр. Талин.

И вот мы остались без родины,
И вид наш и жалок, и пуст,
Как будто бы белой смородины
Обглодан раскидистый куст. . .
(„Без нас". „Вести дня". 17 авг. 1939 г.)

В такова мрачно настроене Северянин се среща в България с изтъкнати и заслужили хора на изкуството като Н. О. Масалитинов, П. Райчев, Е. Багряна, М. Грубешлиева, В. В. Пушкарьова, С. Чилингиров, С. Чукалов (с когото посещава Рилския манастир и Велико Търново, 1931), семейства Пехливанови, Дзивгови и др.

С всеки изминат ден чувството за вина пред съветското отечество засилва у Северянин недоволството от начина на неговото съществуване. Нерадостното му изгнание мрачно го потиска и за кой ли път той съзнава, че без Съветския съюз за неговата душа няма и не ще има наслада, покой и радост, че без родината — няма щастие и живот за него. Подобни чувства той пряко изразява и пред българските си придружвачи — Мария Грубешлиева, Мирослав Минев, д-р Александър Карпаров и Славчо Красински:

Нет, я не беженец и я не эмигрант. . .
Мне не в чем каяться, Россия, пред тобой:
Не предавал тебя ни мыслью, ни душой,
А если в чуждый край физически ушел,
Давно уж понял я, как то нехорошо. . .
Страх перед голодом за мать и за семью
Заставил родину меня забыть мою. . .

Когато Северянин среща възторжената българска публика в София, Пловдив, Стара Загора, Казанлък, Велико Търново или Плевен, с изключение на Сливен, той разбира, че името му отново се свързва с неговата могъща страна, превърнала се в нов символ на българо-руската дружба. За втори път в това се убеждава, когато в София концертите се повтарят поради големия интерес към тях. Същото се повтаря и през 1933 г., когато изнася само два концерта и повече не му се разрешават. . .

В края на 1931 г. Северянин пише приложените три писма до Евдокия Владмировна. От тях личи предварителната програма, включваща и градове като Русе, Варна и Шумен. . . Но преумората и сърдечните спазми у Северянин стават причина програмата да се съкрати. Въпросните писма се пазят в Архива на Литературния музей имени Фр. К. Крейнцвалда, АН Ест. ССР в гр. Тарту, ул. Ванемуйне, д. 42.

След раздялата от края на 1933 г. Северянин и Чукалов нямат други срещи. Писмата на Северянин са красноречиви документи за преживяната трагедия. Колко актуално звучат някои негови мисли, казани по адрес на капиталистическия начин на живот! Колко правдиви и вълнуващи са изповеди като: „. . . я сижу абсолютно без работы. Есть отчего придти в уныние. . ." (1. III. 1932); „Дела наши убийственны: с первого мая живем в кредит на лавочке."; Или по-нататък: „С большим трудом удалось это (теперь, ведь, везде оскудение) наладить да и то только на один месяц, а если к первому июня не уплачу долга, кредит мгновенно прекратится и мы погибнем с голода. Ко всему еще и сердце мое стало чересчур пошаливать, но лечиться не могу за неимением средств. Да и Фелисса Мих. все кашляет, боюсь и думать,

что это может значить. . . От забот и невзгод все возможно. Каких-нибудь 15—18 долларов в месяц нас спасли бы, но где их здесь можно заработать и как? Так вот и живем, ожидая со дня на день гибели.“. . . (16. V. 1932);

„Ужасното“ и „безизходно“ положение на Северянин продължава и през следващите години: „Пробудем здесь, вероятно, еще март, а там должны ехать к себе домой на явную гибель так как и в нашей стране нет абсолютно никакой работы“ (12. II. 1934). Особено трагично е последното му писмо от 13. VII. 1938: жена му е „формен инвалид“, сам той — с разбито сърце, с безумни болки в главата и в сляпото черво. Те са лишили сина си от бъдеще, обречени са „на позор и нужду, и голод“. Само на много близък приятел могат да се доверят съкровени думи като: „Что касается голода, он часто за эти годы нам был знаком, и сейчас, например, когда я пишу Вам это письмо, мы уже вторую неделю питаемся исключительно картошкой с крупной „(кристалликами) солью. . . Прибегаем, обессиленные и измученные, к Вашей сердечности и доброте: поддержите чем можете, спасите наши три жизни, — мы просто гибнем от людской суровости и бессердечия!“

Северянин усеща с всяка клетка на мозъка си силата на капиталистическото отчуждение. Той чувствува как с всеки изминат ден все повече расте „звереющий мир и убивающее душу равнодушие“ (13. VII. 1938), затова неведнъж мисълта за самоубийство го посещава като смразяваща заплаха. . . В такива мигове поетът се сеща за България, за тази „родственная страна“, която го е приемала сърдечно и по братски, възкресява спомените за своите български приятели, които в тежки дни са го подкрепяли и насърчавали за творчество.

Най-трагичното в нарушеното общение на Северянин е неговата творческа безпомощност: „К сожалению, новых книг я не выпускаю: не для кого и не на что“ (13. VII. 1938). По-силно не би могло и да се каже. Убийственото равнодушие на озверелия свят на капитализма унищожава творческите пориви, разоръжава откъснатите от народа таланти. . . А в този период Северянин формално е най-откъснат и от народа, и от родината, и от поезията, макар всецяло да е устремен към тях. Оттук произтича и неговата трагедия.. .

3

Защо Северянин доверява своята творческа горест и житейски несгоди тъкмо на българина С. Чукалов, каква е неговата по-сетнешна жизнена и творческа съдба? В лицето на българския си колега Северянин открива „свой“ последовател в лириката, „напяващ“ собствените си стихове, благороден човек, щедро съдействуващ и съчувствуващ, отличен познавач на руската литература и особено на руския език, съставителя на руско-българския речник, пропагандатора на руската култура и литература, незаменимия приятел на братския руски народ. . . Чукалов доверява на поета перипетиите на живота си след Октомврийската революция и той проявява интерес към всяка негова стъпка в живота.

Още в Ростов на Дон Чукалов мечтае да се завърне в Петроград и да продължи издателската си дейност, но немската окупаця на Украйна осуетява неговите мечти. Той е принуден да замине за Киев, където се среща с проф. Ив. Д. Шишманов, пълномощен министър на България. От него научава за събитията в родината, за пробива при „Добро поле“, за приближаващия край на войнта. Чукалов се завръща в България. За държавна работа и не мечтае,

защото е „анатемосан“ като „болшевишки агент“, а държавните и църковните власти са вече „информирани“, че „безбожникът“ се е съюзил с дявола, издавал е болшевишки „книжки“ и няма да служи нито на царя, нито на църквата. И са били прави. Шест години той не е допускан на държавна работа. Принуден е да продължи издателската си работа: редактира списания „Книгопис“, „Народна просвета“, „Нива“ и само пет броя от в. „Нов ден“, който е забранен от властта. В тези издания помества много материали за руската и съветската литература. Издава също: „Русская музыкальная библиотека“, „Универсална библиотека“, „Театрална библиотека“, „Малка библиотека за деца и юноши“, 180 руски песни, романси, оперни арии, преиздавани многократно и разпространявани освен в България във Франция, Германия и Америка. . .

Още през 1920 г. Чукалов открива на ъгъла на бул. „Дондуков“ и ул. „Леге“ своя книжарница „Златолира“, носеща името на една от Северяниновите стихосбирки, която се превръща по това време в център на руската книга в България. През есента на 1921 г. Чукалов заминава за Германия и в Берлин уговаря със „Слово“, „Ладыжников“ и особено с фирмата „Хенрих Закс“ доставката на най-различни съветски книги, които се закупуват по негова сметка от книгоиздателството на Гржебин. Книгоразпространителската дейност на Чукалов се разширява, но доставките чрез Берлин се оказват „крайно“ недостатъчни за повишения интерес на българските читатели към съветската книга. Тогава Чукалов предприема твърде рискувано за времето „мероприятие“: улеснен от секретаря на МВР (при режима на БЗНС) Ат. Добревски и снабден със специално разрешение от министъра Райко Даскалов, през пролетта на 1922 г. заминава за СССР. С гръцкия кораб „Света Анастасия“ Чукалов пристига в Одеса, където се изработва съвместен план с представители на „Госиздат“ за обмен на съветски книги срещу храни за гладуващото население в Поволжието. Тази намерена„ ф орма“ за „безобидно“ сътрудничество се оказва резултатна. . .

Като се завръща, Чукалов търси посредничеството на Р. Даскалов и лично докладва на министър-председателя — Александър Стамболийски (ул. „Оборище“) своите „планове“. Стамболийски одобрява „патриотичната му инициатива“. Чукалов предлага и основаването на „Българско благотворително дружество за подпомагане на гладуващите в Русия българи“. Премиерът също одобрява „личната инициатива“; като предявява някои изисквания на властта. Чукалов ги приема. Така той става не само един от най-активните инициатори и учредители, но и секретар на това „Българско благотворително дружество“, основано на 30. VI. 1922 г. Уставът на Дружеството, изработен лично от Чукалов и утвърден с писмо № 3878 от 5. IX. 1922 на МВР, се прима на първото заседание на избрания УС (31. VIII. с. г.) на ул. „Врабча“ 6. Целта на дружеството е: „да събира пари, храни, облекло и други, да ги изпраща в Русия и да ги раздава на гладуващите и нуждаещите се там българи“. В изложението до министър-председателя се сочи, че тези българи наброяват „няколко стотин хиляди души“, засегнати от „ужасното бедствие на глада“. По-късно на Лозанската конференция Стамболийски приема България да бъде посетена от съветския Червен кръст. Георги П. Адамович и Маря Самуиловна идват у нас и уреждат „вноса на съветски книги“ в Царство България. (Едва от 1934 г. Чукалов е вече представител на „Международная книга“ (Москва, Кузнецкий мост, 18), преподавател по български език на пълномощните министри и на висшия персонал в съветското посолство в София. По същото време

замисля и историческия си „руско-български речник“, претърпял повече от десет съветски и български издания).

Но фашисткият преврат на 9. VI. 1923 г. поставя кръст на всичко. „Златолира“ е забранена, дружеството — разтурено. През есента на 1924 г. Чукалов обаче е допуснат за учител по руски език и литература и мълчаливо подновява „Русская Музыкальная библиотека“, чието име променя на „Слово, „Книгопис“, „Просвещение“. Свързал се с политическите среди на БЗНС, след идването на власт на „Народния блок“ Чукалов е назначен за началник на „културното отделение и фондове“ при Министерството на народното просвещение. Тъкмо като държавен и културен деятел (1931—1933) Чукалов посреща Северянин в България и му издействува безвъзмездно освен приходите от „поэзоконцертите“ сумата 5000 лв.

Българското „битие“ на Северянин, достойнствата му като „певец на България“ са също важни проблеми, на които се спирам на друго място. Тук разгръщам само една трагична страница от живота на поета. . .

ПРИЛОЖЕНИЯ

I

ПИСМА НА ИГОР СЕВЕРЯНИН ДО M-ME EVDOKIA STRANDELL TOILA, ESTONIE. (VIA VARSOVIE)

1

В 30. XI. (1931). Совершая турнэ по Болгарии, приехали вчера в г. Пловдив, где сегодня дадим первый Концерт, а завтра — второй. Завтра поздним вечером едем в г. Стàра Загòра, а оттуда в города Слѝвен, Казанлык, Тырново, Вàрна, Рýсщук, Шýмен и Плѐвна. Дней через 12—15 вернемся в Софию. Шлем приветы. Идет мокрый снег. Здесь теплее, чем в столице. Город довольно большой и благоустроенный. Живем в гостин. „Париж“. От Софии до Пловдива всего 4 часа езды в скором поезде. С нами 4 спутника.

Игорь

2

Г. Стàра Загòра., 3. XII. 1931. . . Дав в г. Пловдиве два вечера, прибыли сюда, где сегодня состоится вечер. Холодные солнечные дни. Простудился, чихаю и кашляю. В Софию предполагаем вернуться 15. XII, утром. Завтра в 10 ч. утра едем в г. Казанлык. Шлем приветы.

Игорь

3

София. 15. XII. 1931. Уехав 9-го из Тырново, дали 10-го и 11-го концерт в Плевен и 12-го вернулись сюда. Вчера были на „Фаусте“. Время летит незаметно. 13-го исполнился месяц, как мы в Болгарии. Наступила зима — снег

и 2 град. мороза! . . . Шлем искренние приветы и поздравляем с наступающими праздниками Рождества Христова.

Игорь

II

ПИСМА НА ИГОР СЕВЕРЯНИН ДО САВА К. ЧУКАЛОВ (СОФИЯ, БОЛГАРИЯ)

Дубровник,
23. XII. 1931 г.

Дорогой Савва Константинович,

Фелисса Михайловна и я от всего сердца благодарим дорогую Надежду Захаровну и Вас за Ваше воистину сердечное и ласковое к нам внимание и милые подарки Ваши. Навсегда сохраним самые лучшие воспоминания о совместной поездке в Рилу и о вечерах, проведенных в Вашем радушном доме. За все Ваши хлопоты, за все бесчисленные любезности примите нашу глубокую благодарность. В особенности дорого Ваше внимание в эти тяжелые годы. 27-го в Белграде у меня вечер, и на другой день, с божией помощью, выезжаем к себе домой. Адрес мой краток: Северянин, Эстония, Тойла. Напишите нам туда несколько строк, — будем очень рады. В Дубровнике мы погостим два с половиной дня у хороших знакомых. Приехали час назад. Дивное солнечное утро. Из окна видна Адриатика. Окно распахнуто. Солнце печет как летом. Целую ручку у Надежды Захаровны. Ф. М. ей и Вам шлет искренний привет. Жму Вашу руку крепко. В Белграде устраивает вечер некто Страхов, который четыре раза искал меня у знакомых. Вчера, по пути сюда, мы заезжали к знакомым в Сараево и пробыли у них восемь часов. Еще раз: спасибо за все!

Всегда Ваш Игорь

2

Игорь Северянин
Эстония. Тойла
3. I. 1932 г.

Дорогой Савва Константинович!

Мы выехали из Дубровника 25-го в 11 ч. веч., 27-го дали вечер в Белграде и уже 1 янв. в 11 веч. были дома. Здесь ежедневно метели и морозы. Вся Тойла занесена глубочайшим снегом. Дивно!

Вспоминаем часто Надежду Захаровну и Вас, сердечно признательные за ласковый прием. Были бы рады, в свою очередь, принять Вас у себя. Ждем весною к себе.

Пишите иногда нам сюда. Мы семь ночей не спали, теперь очень утомлены и слегка простужены. Отдыхаем. Когда жизнь войдет в колею, примусь радостно за работу. Шлем Над. Зах. и Вам искренные наши приветы. Поздравляем с наступающими праздниками и Новым Годом.

Ваш И г о р ь

P.S.

Пьем чай с чудным земляничным вареньем Надежды Зах. Довезли в целости, как и халву. Бисквиты (вафли) такие вкусные, развлекали нас по пути в Дубровник. Мы искренне тронуты и благодарим от сердца.

Иг.

3

Эстония. Тойла.
Ир. Вас. Сгеверянин
1. III. 1932 г.

Дорогой Савва Константинович,

Сегодня два месяца как мы вернулись домой, я писал Вам уже дважды — 23. XII. из Дубровника и 3. I. из Тойла, — а от Вас ни слуху, ни духу. . . Мы с Фелиссой Михайловной очень обеспокоены Вашим молчанием и никак не можем себе его объяснить. Тем более, все это очень странно, что, вообще, никто не пишет нам ничего из Софии, кроме Федорова и Массалатинова, — ни Дзивгов, ни Даракчиев, ни Каблешкова. . .

Очевидно, что-то за это время произошло, но что именно — мы понять не можем. Не получаю я и произаических переводов болгарских поэтов, как мне было обещано, а, между тем, время идет, и я сижу абсолютно без работы. Есть отчего придти в уныние. . . Ради бога, успокойте меня и напишите мне хоть несколько слов.

16-го февраля я был приглашен общественными организациями выступить в большом концерте в Ревеле. Публики было более тысячи человек. Встречали меня восторженно, хор в 40 человек пел мне „Славу". Как живете Вы и чудесная, милая жена Ваша? Мы с Фелиссой Михайловной шлем Надежде Захаровне и Вам наши искренние, самые светлые приветы. Вышла ли Ваша книга в новом издании? Собираетесь ли Вы весною к нам на север?

Крепко жму Вашу руку.
Сердечно всегда Ваш
И г о р ь

4

Тойла, 16. V. 1932 г.

Дорогой Савва Константинович!

Письмо Ваше, милое и хорошее, я своевременно получил. Получил и открытку от Над. Зах., и письмо Веры Васильевны. Хотя Над. Зах. и пишет

по-болгарски, Фелисса Мих. сразу же все разобрала и постигла. Мы очень и очень благодарим милую Над. Зах. за ее сердечные строчки. Не знаю в Софии ли Вы? Вы, ведь, собрались в СССР. На обратном пути, действительно, было бы очень отрадно, если бы Вы заехали к нам. Но вопрос — уехали ли Вы, вообще? Вот, пожалуйста, и известите меня, когда будет свободная минутка, об этом.

И у нас постепенно весенеет. Цветут подснежники, чуть-чуть распукается листва на березах и рябине. Я ловлю в парке лососок, но их в эту весну немного (по 3—2—1 ф.). Дела наши убийственны: с первого мая живем в кредит в лавочке. С большим трудом удалось это (теперь ведь везде оскудение) наладить да и то только на один месяц, а если к первому июня не уплачу долга, кредит мгновенно прекратится и мы погибнем с голода. Ко всему еще и сердце мое стало чересчур пошаливать, но лечиться не могу за неимением средств. Да и Фелисса Мих. все кашляет, боюсь и думать, что это может значить. . . От забот и невзгод все возможно. Каких-нибудь 15—18 долларов в месяц нас спасили бы, но где им здесь можно заработать и как? Так вот и живем, ожидая со дня на день гибели. Не хватило в этот год до осени, как предполагали, а уж как скромно, прямо бедно жили январь, февраль, март и апрель. Думали с божией помощью в октябре поехать опять куда-нибудь на заработки, но как до осени продержаться? Ужасное положение, безвыходное! Как просуществовать пять месяцев? Откуда взять на жизнь 75—90 долларов? Одновременно с Вами пишу и А. М. Федорову, как председателю лоюза писателей. Обращаю его внимание на свое отчаянное положение, прошу помочь, чем возможно. Даже самая скромная помощь лучше, чем ничего. Вот такие времена настали! Хоть пулю в лоб пускай! (серьезно думаем об этом).

Обо всем этом Вам писать мне крайне тягостно и неприятно. Только крайняя необходимость вынуждает меня к этому. Я очень подавлен и расстроен, как и Фелисса Мих. Вдобавок мы должны и о ребенке своем думать. Ему 9 лет, живет у бабушки, бедной, неимущей старушки. Мы ежемесячно должны платить ей за него почти 4 доллара (это минимально!). Весна, солнце, птицы, но душа в тревоге и смущении, мысль занята прозаической дребеденью заботой о презренных грошах. Крепко обнимаю Вас. И Фед. Мих., и я дорогую Над. Зах. и Вас приветствуем, помним, любим.

Ваш всегда И г о р ь

P. S.
Вы — чудный и добрый, верю, Вы спасете нас!

5

Савве Константиновичу
Чукалову
доверяю получить у
Александра Димитриевича
Дзивгова
две мои рукописи:
1). „Уснувшие весны“

и
2) „Теории форм версификации“,

Игорь Северянин

Тойла. Эстония.
15. VIII. 1932 г.

6

Тойла, 14 сент. 1932 г.

Дорогой Савва Константинович,

Я посылаю Вам цикл о Риле и стихи о Тырново, и перевод. Не думайте, что я забыл Болгарию и милых друзей своих. В следующуе свою книжку я помещу в эти стихи. А то, что я Вам сегодня посылаю, если хотите, поместите где-либо. Гонорар пока пусть будет у Вас, т. к. посылать, вероятно, трудно. Через Веру Васильевну я послал Вам доверенность для Дзивгова. Мне было бы очень радостно и спокойно иметь рукописи при себе. Пожалуйста, устройте это, если Вас не затруднит. „Адриатику“ я разослал по всей Европе и даже Америке. Всего 300 экз., а 200 буду продавать на своих вечерах. Издание окупилось более, чем на 34, а вскоре думаю получить прибыль. Это мне крайне необходимо, т. к. положение трудное. Разрешите ограничиться этой фразой.

Напишете нам о себе и о Надежде Захаровне: мы любим вас обоих. Фелисса Михайловна и я шлем вам обоим искренние и самые сердечные приветы наши. Дай бог вам всего хорошего. Настала осень. Солнце и ветры. Море бушует. Дивно здесь у нас!

Всегда Ваш
Игорь

P. S.
Приветствуйте Веру Васильевну. Иг.

7

Замок Храстовац, Словения.

11. VII. 1933 г.

Дорогой Савва Константинович!

Шлем Вам и Надежде Захаровне наш искренний и сердечный привет и воспоминания. С 21-го июня, по предложению правительства, живем и отдыхаем в старинном замке, которому 600 лет. Дивный воздух, прелестные окрестности. Уехали из Эстонии 1-го марта. Два месяца пробыли в Румынии, куда снова усиленно зовут и куда собираемся осенью снова. Две недели провели в Далмации и Боснии. Напишите нам как поживаете, что у вас нового. А Дзивгов до сих пор не вернул мне рукописей, которые мне крайне именно теперь нужны, т. к. я нашел в Белграде на них издателя.

Фелисса Мих. и я много гуляем, читаем и набираемся сил перед осенним сезоном. Все же поездки очень ведь утомительны. Жму Вашу руку, целую ручку у Н. З.

Всегда Ваш,
Игорь Северянин

Jgor Severjanin. Ruska Šola.
Hrastovac. Pošta Sv. Senart u
Slovenskih Goricah Kod Maribora.
Iougoslavie

8

Господину С. К. Чукалову с супругой
прошу выдать в кассе
два билета 1-го ряда
на мои вечера 20. XII и 21. XII в
зале Славянского Дружества,
Славянска, 6.

18. XII. 1933 г.

Игорь Северянин

9

Кишинев, 12. II. 1934 г.

Дорогие Надежда Захаровна
и Савва Константинович!

Не удивляйтесь, что так долго не писал Вам: мне все хотелось сначала выяснить наше здесь положение в смысле заработков, дать концерты и уж потом обо всем подробно написать, но, увы, вижу, что нечем мне порадовать вас, наших дорогих и близких душе людей, и вот я решаюсь писать Вам, так как, видимо, и здесь все будет не лучше, чем в других местах. Начать с того, что по целому ряду разных соображений мне пришлось решительно отказаться от редактирования журнала, и главная причина — это полнейшее банкротство издателя: не то, что ежемесячное жалованье, ему гонорар было трудно мне уплатить за первый номер, и гонорар-то всего в 200 лев!... Естественно, что при таких обстоятельствах не может быть и речи о заработках при журнале. Что касается курсов, мне, как иностранному подданному, открыть их нельзя. Ни лекции, ни вечера стихов до сих пор устроить не удалось. Обещают после 20-го. Живем мы чудом. Нашли особнячок в одну большую комнату в центре города. Но до сих пор не платили ни гроша, за неимением грошей этих. Хорошо еще, что хозяйка, живущая в другом доме на том же дворе, оказалась давнейшею моею почитательницей и всячески высказывает мне знаки внимания: посылает обеды, табак, фрукты и проч. И не хочет слышать о плате. Просто обижается, когда говорю с ней на эту тему.

Всею душою мы с Фелиссой Михайловной благодарим вас, дорогие друзья наши, за всю вашу родственную ласку, доброту и радушье, которые мы видели от вас, живя в милой и уютной Софии. Часто-часто, глубоко растрогные, вспоминаем и вас, и дни, проведенные в воинстину братской стране, которую мы успели полюбить и оценить. Как жаль, что мы не можем жить в одном месте с вами! Пробудем здесь, вероятно, еще март, а там должны ехать к себе домой на явную гибель, так как и в нашей стране нет абсолютно никакой работы.

Пока, благодаря исключительно счастливой случайности, а еще вернее — божей милости, мы живы, согреты и сыты. Но трепещем за каждый новый день, и с каждым новым днем растут долги знакомым. Но погода стоит совсем весенняя, снег почти весь растаял, греет южное солнышко, и на душе все же веселее от всего этого. Ежедневно приходят к нам наши друзья, читаем стихи и проводим время приятно. В Руссе нам не пришлось долго ждать парахода. Через Дунай переправились среди льдин. Пароход трещал и скрипел. В Бухаресте остановились на сутки в отеле „Лувр". Обедать пригласила нас к себе Липковская, ужинали у Арцыбашевой. „Медальоны" мои вскоре выйдут в свет в Болграде. Перевожу румынских поэтов на русский язык, много читаем. Когда будет у вас свободное время, пришлите мне что-нибудь из болгарской поэзии. Буду сердечно признателен. Напишите нам, если можно, теперь же хотя бы несколько строк, чтобы мы были спокойны, что это письмо дошло до вас. Нам будет отрадно поучить от вас весточку, а главное скорую. „Золотой петушок", несмотря на свое безденежье, получился очень приличным. Редакция разослала первый номер по всей Европе. Вскоре выйдет № 2. Вряд ли, однако, он окупится. Но редактор — энтузиаст и мечтатель. И это в наше время большая редкость. Конечно, его надо всячески поощрять, хотя и знаю заранее, что его попытка обречена на неуспех. Целую ручку Над. Зах., Вас крепко обнимаю. Фелисса Михайловна шлет ей и Вам свой искренний и горячий привет. Мы любим вас обоих, всегда помним, всегда благодарны за все, за все доброе.

Ваши неизменно
Фелисса и Игорь

Постоянный адрес (до апреля):
S. Stodulski
pentru Jg. Sev.
Stara Bratianu, 91a
Chişinaŭ
Basarabia,
ROUMANIE

10

Тойла, 6 септ. 1934 г.

Дорогие Надежда Захаровна и Савва Константинович,

Наконец-то я могу прислать Вам сонет-предисловие, о котором Вы просили меня и с которым произошла целая история. Дело в том, что, когда я получил в Кишеневе Ваше письмо, я тотчас же выписал из дома Ваш сборник „Су-

мерки. Песни сердца", чтобы перечитать его еще раз и, продумав и прочувствовав, написать предисловие. Но в это время нам пришлось экстренно выезжать в Бухарест, а оттуда домой. Книга же была получена одним знакомым, который вскоре уехал по делам в другой город, и поэтому мои письма оставались много месяцев без ответа. Недавно он вернулся домой и выслал в конце концов Вашу книжку в Эстонию. Я ее получил, перечел и написал вчера предисловие, которое и посылаю. Напишете мне, пожалуйста, когда получите эту открытку, чтобы мы были спокойны, что она дошла до Вас благополучно.

Вот уже вскоре три месяца как мы здесь, долго пробыв в Бухаресте, где я дал в этом году два концерта при участии примадонны Румынской оперы — Снежиной (меццо-сопрано) и Лидии Липковской. Турнэ, продолжавшееся 15 с половиной месяцев, к сожалению ничего нам не дало, и вернулись мы домой без гроша в кармане. Живем чудом и милостью божией, продавая номера „Золотого петушка" и мои „Медальоны", но редакция высылает номера небрежно и в малом количестве, а книга моя почти распродана, выпустить же в свет новую, увы, не имею средств, хотя это выгодное предприятие. У нас все лето было много гостей. Лето стояло теплое и прекрасное. Часто вспоминаем Вас с лаской и нежностью сердечной. Где Вы провели лето и довольны ли? Как Ваша газета? Видели ли Вы № 1 „Золотого петушка"? На днях вышел № 2—3. В нем 64 стран. Много рассказов и стихов. Где теперь Массалитинов? Служит ли он в Софии? Встречаете ли Феодорова и Каблешковых? Фелисса Мих. и я сердечно вас обоих приветствуем. Передайте, пожалуйста, наш поклон Вере Васильевне, ея мужу и Кире. Служит ли у вас милая Иванка из Златицы? По прежнему ли ее смешит „курица"? Когда-то мы с Вами увидимся и увидимся ли вообще? Но души ваши нам близки, и мы очень вас обоих любим.

Неизменно дружески Ваш
Игорь

(На обратната страна на картичката:)

САВВА ЧУКАЛОВ

Сонет

Избрал он русский для стихов язык,
Он, сердце чье звенело мандолиной.
Он в Петербурге грезил роз долиной,
Которою прославлен Казанлык.

Но постепенно к северу привык,
Родившийся в тени горы орлиной,
Впоследствии, свершая путь свой длинный,
Не раз душою горестно поник:

О финской целомудренной поляне
Он вспоминал, о северной Светлане —
О девушке его, согревшей май, —

Не всель равно — о русской иль болгарке?
Дни юности всегда для сердца ярки,
А в дни любви роднеет чуждый край.

Игорь Северянин

Эстония, Тойла.
5 сентября 1934 г.

11

Тойла, 14. XI. 1934 г.

Дорогой Савва Константинович!

6 сентября послал Вам письмо и сонет-предисловие к Вашей книге, но, не получая ответа, не знаю — получили ли Вы. Мы только что вернулись из Таллинна (Ревеля), где я дал свой концерт, собравший много публики и прошедший с хорошим успехом. Виделись там с док. Пампоровым, которого знаем по Софии еще с 1931 г. Сегодня в четыре часа дня он приедет к нам погостить из Нарвы, где вчера читал лекцию. Мы очень рады принять у себя представителя той страны, которая воистину по-братски принимала нас дважды. Напишите нам как живете, каково самочувствие. Вскоре исполнится год, как мы не виделись. Милой Надежде Захаровне и Вам Фелисса Михайловна и я шлем сердечные приветы. Целую Вас.

Ваш всегда Игорь

Наш привет и признательность
Епископу Борису и семье Пехлибановых.
В Софии ли Массалитинов? Читали о триумфе Шаляпина в Болгарии.

P. S.

Очень прошу Вас, если мой цикл „Поездка в Рильский монастырь“ уже помещен в журнале Васильева „Златорог“, попросите его дать Вам номер и пришлите его мне. Я сам не запомнил адреса редакции. Помню только зрительно.

И. С.

12

Игорь Василь.
Северянин
Эстония. Тойла
Постконтор

Тойла, 13. VII. 1938 г.

Дорогой Савва Константинович!

Получив это письмо, не подумайте, что мы могли позабыть когда-нибудь дорогую Надежду Захаровну и Вас. Нет, конечно это не произошло, а только уж очень грустно наша жизнь за последние годы сложилась, поэтому просто писать не хотелось, чтобы не огорчать Вас своими невзгодами. Достаточно

сказать, что с июня 1934 года мы сидим здесь безвыездно пятый год, что работы абсолютно никакой нет нигде, что здоровье наше никуда не годится, что нуждаемся мы ужасно. Фелисса Михайловна перенесла весною 1936 года сильное воспаление почек и с тех пор стала форменным инвалидом. Не может больше поднять ни малейшей тяжести, не может даже слегка промочить ног: сразу же начинается жар и такие боли, что приходится кричать. Здоровье свое она теряла на работе, где прослужила около года, чтобы помочь мне и сыну. А у меня сердце никуда не годится, болит жгуче, безумные боли в голове и слепой кишке. Сын наш Вакх (ему 16 лет) окончил шестиклассное начальное училище, где изучился в ремесленном, а теперь уже второй год будет учиться, — если это удастся только, — в Госуд. Техн. учил, с пятилетним курсом, после чего он мог бы получить место мастера на заводе с ежемесячным окладом до 50 долларов. До сих пор мы кое-как его поддерживали, но теперь, увы, уже лишены всякой возможности платить за его пансион в Таллине (Ревеле) около 12 доларов в месяц, поэтому, видимо, ему придется покинуть блестяще проходимое им училище и сесть без работы и без знаний в деревне и погубить свою карьеру. Ужасно это тем более, что Вакх — мальчик хороший, добрый, способный и совестливый и обещал, когда окончит школу, и Ф. М., и меня пожизненно поддерживать. И так, лишая его образования, мы губим невольно и его молодую жизнь, и обрекаем себя в старости на позор и нужду, и голод. Что касается голода, он часто за эти годы нам был знаком, и сейчас, например, когда я пишу Вам это письмо, мы уже вторую неделю питаемся исключительно картошкой с крупной (кристалликами) солью. . . Прибегаем, обессиленные и измученные, к Вашей сердечности и доброте: поддержите чем может, спасите наши три жизни, — мы просто гибнем от людской суровости и бессердечия! Зная и помня Вашу постоянную заботливость и доброту, обращаемся к Вам. Болгария — родственная страна, тепло в свое время нас принимавшая у себя, она, верим, не оставит нас и теперь. Я, ведь, и поэтов ее переводил несколько раз. Обращаться больше не к кому: вокруг с каждым днем все более звереющий мир и убивающее душу равнодушье.

Напишите нам подробнее о своей жизни, о новостях болгарских. Мы — как на острове: ничего не знаем, никого не видим. Зимою встретил в Таллине Райчева. Он купил у меня пару моих книг и чуточку этим поддержал меня. К сожалению, новых книг я не выпускаю: не для кого и не на что.

Крепко целую и обнимаю Вас.

Ф. М и я сердечно Над. Зах. и Вас приветствуем. Как хотелось бы нам снова в Болгарию попасть и провести месяц-другой у св. Иоанна на Риле горной!

Всегда Вас любящий и уважающий
Игорь Северянин

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

ОТЕЧЕСТВЕНАТА ВОЙНА, ОТРАЗЕНА В СЪВРЕМЕННИТЕ РАЗКАЗИ И ПОВЕСТИ

Наченките на съвременната психологическа повест и разказ, които са в разцвет след 1956 г., откриваме в най-сполучливите и най-майсторски написани творби на антифашистка тематика от втората половина на 40-те и през 50-те години. Между тях са и повестите и разказите на Отечествената война като: „Втора рота“ на Павел Вежинов (1949), „Кръщение“ (1953) на Ивайло Петров, „Боеве“ на Йордан Вълчев (1946), „Бойно кръщение“ на Крум Григоров (1945), „Враг“ на Георги Караславов (1945), „Майчини ръце“ (1945) на Иван Мартинов, „Иван и неговите другари“ (1949) на Челкаш, „Млади герои на Отечествената война“ на Емил Манов (1945), „Фронтовак“ (1946) на Стоян Ц. Даскалов, „Митьо“ от Равногоре“ (1954) на Рангел Игнатов и др.

Темата на Отечествената война като продължение на антифашистката тема намери пълноценно художествено реализиране в някои от късите белетристични жанрове, например в двете повести на Павел Вежинов: „Втора рота“ и „Златан“, където преките наблюдения от фронтовия живот, обективният анализ върху героичния български характер, по-задълбоченото вникване в двигателите и стимулите на войнишкото поведение прерастват в обобщение на националната съдба, на националната история.

За писатели като Павел Вежинов, Димитър Чавдаров-Челкаш, Иван Мартинов, Йордан Вълчев, Ивайло Петров, Стоян Ц. Даскалов, Петър Славински, Величко Нешков, Богдан Глогински и др., които пряко участвуват във войната, събитията са дадени — те не ги измислят, не ги променят. Възпроизвеждайки ги документално, Павел Вежинов и Ивайло Петров успяват да разкрият в тях психологическата и историческата същност на епохата и хората, обобщават характерните им черти и ги превръщат в художествен синтез на военното време, на новото в националното светоусещане. Комунистическото съзнание и интернационалното чувство преораждат българския характер, качествено видоизменят облика му на фронтови герой и същността на бойния му подвиг.

Веднага след 9. IX. 1944 г. отечественофронтовското правителство обяви война на Германия и изпрати доброволци на фронта. Отечествената вой-

на беше естествено продължение на голямата съпротивителна борба на нашия народ срещу фашизма. Тя се води със саможертвеността, героизма и патоса, характерни за годините на съпротивата. Значителна част от партизаните, политзатворниците, нелегалните дейци влязоха във войнишките редици и за пръв път в нашата история далеч от родината се сражаваха за свободата на другите народи.

В снежните равнини на Унгария бойците от Първа българска армия спечелиха бойна слава при Драва и Мур, задържаха противника и минаха в настъпление, стигайки чак до Алпите. Висок боен дух и морална устойчивост проявиха нашите войници в освободителното настъпление срещу фашистките войски във втората фаза на войната. В нея участвуваха и много писатели като редактори на фронтови издания, кореспонденти и очеркисти. Ръководената от Ламар специална писателска група на фронта създава публицистични и художествени произведения за освободителния характер на войната, за героизма на българската армия, за мобилизираните душевни сили на войниците. . . Под фашистките шрапнели и бомби загинаха и двама писатели: Матвей Вълев и Иван Хаджийски.

Като продължение на антифашистката борба на нашия народ Отечествената война намери богато и изчерпателно отражение в съвременната ни поезия и белетристика, роди нови произведения във всички художествени и публицистични жанрове. Не твърде отдалечените по време събития е причина да се създаде голям епичен роман за нея. Белетристите не успяха психологически и философски да преосмислят нейното въздействие върху по-нататъшното развитие на народопсихологията и националния характер. Романът на Иван Мартинов „Драва тече през славянски земи“ е единственият по-значителен опит да се обхванат военните събития в Унгария, да се отразят в по-широки мащаби трудностите на борбата в новата усложнена обстановка извън границите на родината, да се очерте обликът на враговете, които се нами рат сред войниците, офицерите и снабдителите, да се проследи процесът на превъзпитание и пробразяване на българския войник. . .

Конкретни картини от войната Иван Мартинов изобрази и в редица свои произведения, като новелата „Пленникът“. В книгата си „Майчини ръце“ (1945), в късите разкази „Герой“, „Сам ги залових“ и др. писателят разказва като очевидец сами по себе си силни, драматични случки, описва кървави сражения, жестоки артилерийски престрелки, трупове и стенания на ранени, чудеса от подвизи на българските воини, които побеждават и добре въоръжения неприятел. С удивление и възхита авторът открива „нещо силно, мощно, всевластно в очите на българските воини“, което ги кара спокойно да вървят срещу смъртта. В документалните очерци на И. Мартинов характерите на героите не са всестранно разкрити, психологическите им състояния са само загатнати, авторските идеи са заявени открито, публицистично. Същото важи в по-висока степен за разказите на Ст. Ц. Даскалов, А. Белин, А. Душков, С. Лилянов, за документалните репортажи на Ив. Бурин „Как минахме Драва“ и за редица други творби, в които бегло се илюстрират сцени от войната.

Героична патетика изпълва разказите и повестите за Отечествената война. Борбата на съветската и българската армия срещу германския фашизъм налага по-героични интонации, но в повечето белетристични произведения, писани непосредствено след събитията, отсъствува задълбоченият анализ, идейното обобщение и плътната художествена интерпретация. Още тогава

се появяват опасните признаци на тематизма и оголения схематизъм. С приповдигнат тон, с крайно опростени изразни средства се илюстрират конлфиктни сцени, в които действуват черно-бели герои, а войната е представена откъм триумфално победоносната ѝ страна. Такива са и разказите на Ст. Ц. Даскалов в книгата „Фронтовак“ (1949) — с опростена фабула, схематични герои, репортажно изложение на събитията. Мъката по загиналите селяните бързо преодоляват, трагизмът на войната напълно отсъствува, човешките взаимоотношения са сведени до елементарна полюсност. . . Така например в разказа си „Героят от Драва“ Даскалов описва посрещането на бойците след капитулацията на Германия и гордостта на родителите на убития герой от Драва с изкуствен патос и репортажна безизразност. „Родителите на убития, обсипани с цветя, вече не плачеха. Тяхният син се върна при тях по-голям, по-мил и незабравим за цялото село. Те гледаха образа му на кървавия фон и усещаха как мъката се изцежда бавно от душата им и наместо нея навлиза едно ново, бодро чувство.“ Така принизено, крайно елементарно и с декларативен патос подхожда Ст. Даскалов към темата за народния героизъм в Отечествената война и в редица други разкази и очерци от книгата си „Фронтовак“ (1949). Само няколко разказа тук, макар и написани репортажно, с крайно опротена фабула, сравнително по-свежо и непосредствено рисуват чертите на българския воин („Трите ордена на Груд“, „Завръщането на героя“). Идилична картина на селското щастие след победата изобразява и К. Григоров в разказа си „Посрещане“, където триумфът от разгрома на хитлеристка Германия заглушава всички останали драматични преживявания и чувства.

По-големият брой разкази и повести за Отечествената война представлява обикновени илюстрации, свидетелства за героизма на нашата армия, описания на военния бит и страда от тематична ограниченост и художествена незрелост. Изключение правят двете повести и разказите на Павел Вежинов, разказите на Ивайло Петров, Димитър Чавдаров-Челкаш и някои написани покъсно произведения, като романа на Богдан Глогински „Шестотин небръснати мъже“, в който изпъква изключителността на конфликтите в изключителната обстановка на фронта, като разказите на Рангел Игнатов „Митьо от Равногоре“, които очертават съществени психологически промени в българския характер и др.

Отечествената война на съветските народи, като велик политически, социален и идеологически двубой в живота на човечеството, намери богато изображение във високохудожествени образци на световната проза и на първо място — в съветската. Превърна се в неизчерпаем източник на проблеми и характери за съветските и световните прозаици. Военната тема вече тридесет години отново и отново нахлува в европейската литература, непрекъснато се изостря интересът на творците към героизма и духовното величие на съветските хора. Обществена и нравствена потребност заставя съвременните белетристи да се връщат към това величаво и трагично време, към тези съдбоносни исторически събития, които станаха причина съветските социалистически духовни и нравствени ценности отново да се демонстрират ярко и внушително пред лицето на целия свят.

Нашата художествена проза не направи големи открития за българския характер в Отечествената война, за народопсихологията, за отношението на българина към великите събития, към историческата си съдба и към съдбата на другите народи, които се сражаваха срещу фашизма. Големите национални и общочовешки проблеми в нравствено-философски аспект за в бъдеще ще бъ-

дат поставени и художествено решени от съвременните ни белетристи, които тепърва ще се връщат към темата за войната. Още повече, че за нас, българите, това бе третата по ред справедлива, истински народна война след Сръбско-българската (1885) и Балканската (1912), че в нея за пръв път в националната ни история нашата страна участвува, ръководена от интернационални идеологически идеали.

За пръв път нашият народ участвува масово във война за освобождението на други народи с идеологическа убеденост, с комунистическа съзнателност. За пръв път идейните, а не национално-патриотичните стимули са доминиращи, водещи, определящи масовия подвиг, безстрашието, жертвоготовността. Присъщият за нацията ни спонтанен героизъм в миналото се е обуславял от чисто национални идеали, от патриотично въодушевление. Качествено различната същност на Отечествената война в сравнение с всички останали войни, в които е въвличан народът ни, предизвика и качествени изменения не само в идеологията, но и в психологията на българския войник, в духовния облик на воюващите народни маси. Тъкмо тези същностни изменения в народопсихологията, в народното мислене и светоусещане, настъпили по време на войната и оставили трайни последици в общественото и духовното развитие на нацията ни до днес, все още не са обобщени и философски преосмислени от най-новата ни проза. Отделни прозрения и безспорни художествени открития намираме в няколкото сполучливи повести и разкази за Отечествената война, а в останалите авторите най-често се плъзгат по видимостта на събитията. Илюстрирайки войната, те търсят отделни конкретни случаи на ярка проява на нова съзнателност, остават до единичното, случайното, не стигат до онова голямо обобщение за революционното прераждане на масите, което е очевиден исторически факт. Особено характерен за фрагментарното претворяване на темата за епизодичността в изображението е разказът на Е. Манов „Кръщение в омразата", построен върху случка, която не характеризира типичното за българския войник ново съзнание. Преобразяването на тежкия, тромав, инертен и скептично настроен селянин Теню Вътоглавеца е резултат от лична и стихийно избухнала омраза към немците. Героят на Е. Манов не вярва на нищо, което не е видял с очите си, и няма определено отношение към фашистката армия. Измъчва го тъга по нивата, по родното село, по младата булка, не му се стои в унгарското селище, не му се воюва. Непосредственият му сблъсък с фашистката жестокост, лично преживеният ужас (немците с усмивка се прицелват в тила му, когато е вече ранен, предава се и чака да го заведат в техния лазарет да го лекуват) раждат омразата му и убеждението, че трябва да се воюва на живот и смърт срещу фашизма. „Той почваше да разбира, че мир и връщане в родината не може да има, докато не бъдат унищожени зверовете, които с усмивка убиваха ранени." Е. Манов построява разказа си върху една характерна черта на българския селянин: скептицизма, недоверието към чуждите приказки, но не отчита истрическата обстановка, в която селянинът вече е узрял за истината, видял е с очите си зверското лице на фашизма в собствената си родина.

Най-значителните повести и разкази за Отечествената война разкриват някои от идейните и нравствените качества на поколението, което изнесе антифашистката борба и участвува във войната. Към това поколение принадлежат и повечето писатели, за които става дума. Те го разкриват отвътре в документалната или автобиографичната тъкан на творбите си. Това е едно действено поколение, класово осъзнато, борческо и целенасочено. Затова и героите

в антифашистката и военната белетристика са активни, чужди на съзерцанието и вглъбената размисъл, винаги в дела реализират нравствената си същност, в конкретната битка защищават идеалите си. Те изцяло се изразходват в обществено резултатни и значими събития в революционни акции, в сражения с класовия враг. Писателите не се занимават с интимния им свят, описват външните им действия, обществената им активност, неизтощимата им енергия на фронта. Във военните повести и разкази най-силно се изявява действената стихия на героите и най-бегло се изобразяват останалите черти на характера им. Тук повествованието не е многопластово, а конкретно събитийно, илюстриращо борческия дух на времето. Човешката личност е изобразена едностранчиво — само в отношението си към врага, според мястото, което заема в големия идеологически двубой. И в най-значителните художествени творби за Отечествената война личността е душевно опростена, обеднена е психологията ѝ, вътрешният ѝ свят е ограничен в рамките на класовата ѝ детерминираност. Цялата духовна мощ на герои като поручик Манев (от „Втора рота“ на Вежинов), като Иван (от „Иван и неговите другари“ на Челкаш), като бай Дельо от (разказите „Кръщение“ на Ивайло Петров) и т. н. е ангажирана за реализирането на голямата цел: унищожаването на фашисткия враг.

Култът към личността, догматичната скованост на култовската естетика сложиха своя отпечатък в белетристиката за войната още в ония години, когато започваше преустройството на целия литературен живот. В известна степен художествената непълноценност на военната проза се дължи на обстоятелството, че годините, когато те се създаваха, съвпадат с коренното преустройство на националния живот и на литературния фронт. „Когато влаковете маневрират по сложните коловози на гарата и търсят най-чистия път, надали могат да се очакват големи скорости“[1] — казва П. Вежинов за литературата от първите години след 9. IX. 1944 г., когато създава военната си белетристика.

Изследвайки идейните източници за победата над фашизма, причините, които обосновават тази преди всичко идеологическа победа, белетристите търсят ония черти на героя, които определят историческата му мисия и го правят именно типичен герой на епохата. Облечен във войнишка униформа, българският селянин, работник, интелигент се изявява предимно като съзнателен борец срещу фашизма. Образът му е идеологизиран и неизбежно схематичен. Това се налага от историческата потребност на времето, от нуждите на обществото. Особено характерно е изказването на генерал Иван Кинов пред Първата конференция на българските писатели от септември 1945 г., отправено от името на народната армия като гражданска повеля към писателите и като обвинение към тях, че не отразяват достатъчно геройските подвизи на българските войници. „Млади писатели, повече с чувство, отколкото с талант, бяха на фронта и те, както можаха, изнесоха тези геройски подвизи, изнесоха тези герои в нашата литература. Нашите именити писатели останаха настрана, в значителна степен настрана от това геройско дело.“

Наистина писатели от ранга на Емилиян Станев и Георги Караславов не отразиха Отечествената война, понеже не са участвували в нея и нямат непосредствени впечатления, но не бива да се подценява направеното от П. Вежинов, И. Петров, Челкаш и др., които изобразиха именно героизма и но-

[1] П. Вежинов. Интервю в „Септември“, 1975, кн. 5.

вата съзнателност на българския войник. В изключителната обстановка на войната те потърсиха нравствеността на българина, съзнавайки, че тя е основното оръжие в бой, новата социалистическа нравственост, която превръща обикновения труженик в интернационален герой. Техните повести и разкази са в същност ярък парад на комунистическата добродетелност, на духовните ценности, закален в антифашистката борба. Подобно на повестите и разказите на партизанска тематика тук на преден план се анализира природата на героичното.

Отечествената война нашите писатели възприеха само като естествено продължение на националната антифашистка борба, като продължение на революционните действия извън родината с други средства. Такъв беше и естественият хронологически развой на събитията. „Военните действия за нас бяха в същност класови, революционни битки" — признава от името на своите колеги-писатели Вежинов. И именно като класово-революционна битка, като битка за изграждане на чиличено дисциплиниран, желязно волеви боец-антифашист е изобразена Отечествената война в най-хубавите военни повести и разкази. Техните създатели не навлизат в дълбоката философска проблематика на войната, не разсъждават върху загадките на битието пред лицето на смъртта, не стигат до големите общочовешки идеи и обобщения на съветската военна проза. В това отношение не са особено богати и традициите на белетристиката ни от миналото.

За българския писател винаги е било трудно да описва самата война и да разсъждава за човешките стойности в обстановка на масово изтребление, да изобразява пластично и внушително сраженията, смъртта на бойното поле. Омировската и толстоевската изобразителност и епичност в отразяването на войната е далечна и чужда на българския романист и разказвач. Дори у Й. Йовков липсват ярки и силни баталистични сцени. Грозното, жестокото, ужасяващото лице на войната в миналото най-сполучливо нарисуваха Людмил Стоянов в повеста „Холера", Константин Петканов в ромата „Морава звезда кървава", Георги Райчев в повестта „Мъничък свят" и в разказа „Вълци". Изобщо военната тема в белетристиката ни от Ив. Вазов насам е сравнително слабо застъпена. След разказа на Вазов „Иде ли?", след Йовковите военни разкази на пръсти се броят творби като „Брегалница" на Михаил Кремен, „Вихър" на Антон Страшимиров и „Капки кръв" на Вл. Мусаков, в които сравнително по-многостранно се рисуват чертите на националния характер. Войните от 1912 до 1918 г. станаха причина за появата на доста книжен баласт в нашата белетристика, на антихудожествени шовинистични произведения.

Качествено различният идеологически подход на белетристите при отразяването на Отечествената война е решителен повратен момент и в развитието на всеки един от тях. Военната тема в творчеството им е изключително важна като възел от проблеми на революционната епоха, като нов етап в укрепването на социалистико-реалистичния им художествен метод. За писатели като П. Вежинов тя се оказа съдбоносна. Пристъпвайки към спомените си от войната, той преобрази качествено същността на повествователния си почерк; след крайно субективната и негероическа творба като романа „Синият залез" написа реалистичните си героични разкази и повести, стана нов и различен не само в идейните си позиции, но и в изобразителното си майсторство. Пластико-изобразителният му талант, реалистичният му повествователен стил във военната му проза — плътна, проблемна, с остри конфликти и живи

образи — е резултат от щастливото превъплъщение на безспорното му дарование, от присъщата му страст към откривателството в най-актуалната за времето проблематика. Урбанистът Вежинов, който рисуваше импресионистичния пейзаж на улиците без паваж, празния живот на обитателите на софийските кооперации — сега, в сложната и тежка военна действителност се сблъсква за пръв път с народа, с масовия героизъм, с подвига на обикновения трудов човек. Както в партизанската повест „В полето", така и във „Втора рота" и „Златан" този наблюдателен, съсредоточен и умен художник с ясна аналитична мисъл и свежо виждане стъпва на най-сигурен терен. Оттук започва истинският му възход — от епическото осмисляне опита на антифашистката борба („В полето") и Отечествената война („Втора рота", „Златан" и др.) към навлизане в проблемите на нашата съвременност.

Само две години отделят публикуването на романа „Синият залез" (1947) от сборника с разкази и повести „Втора рота" (1949), а авторът вече е извървял стръмен път на развитие, основно се е преобразил от непосредствения контакт с българските войници на фронта, решително е възприел новата естетика на социалистическия реализъм. От сърцето му се изтръгват най-искрени и поетични признания, когато се докосва до суровите и жестоки условия на военния живот. „Едва след 9-и септември разбрах — признава писателят — какво означава „народностен характер" на литературата. Положих наистина огромни усилия, за да се освободя от изкуствената литературност и маниерност. И струва ми се, че го направих изведнъж, а не постепенно. Всеки литературен изследовател може да види колко се различава повестта ми „Втора рота" от всичко, което бях написал преди това — и по език, и по стил, и по светоусещане, особено по характерология. Герои като Златан и Ристо Жабата се появиха за пръв път в моето творчество. Струва ми се дори, че малко прекалих в тая насока, излишно опростих стила си, лиших го от лекота и гъвкавост, от оригиналност и увлекателност. Сам осъзнах това и в повестта „В полето" вече се чувствува едно възвръщане към себе си" (в интервю с Атанас Свиленов. — Съвременник, кн. 3, 1974).

Наистина месеците, прекарани на фронта в Отечествената война (Вежинов е военен кореспондент и редактор на армейския вестник „Фронтовак"), му отварят очите за националния характер, откриват му нови, необятни творчески светове. Но усещането, че „изведнъж се е отървал от „изкуствената литературност и маниерност", не е съвсем точно.

Военната действителност той най-напред отразява в разказите си „Манол" и „В здрача" (публикувани през 1946 г. в сп. „Изкуство"), изцяло съчинени, построени върху измислени истории и псевдопсихологически драми. В тях героите са жертви на случайността, която и забърква в сложни взаимоотношения. Това е лирично-сантиментална проза за войната, преднамерено ефектна, драматично-сюжетна и остро конфликтна, в която авторът грубо нарушава житейската и художествената логика. Тук той все още се стреми да бъде екстравагантен и чрез съчинени сюжетни ходове да държи читателя в напрежение. Тук и героиката е показна, изкуствена; патетичността е преднамерена. В същност само фабулата е военна; драматизмът е самоцелен, откъснат от характерите. Изкуствената героична приповдигнатост на тези разкази, както и на редица други разкази от различни писатели за Отечествената война е доказателство за външен, преднамерен подход към тематиката, която не е истински овладяна и преживяна. Чрез тези разкази Вежинов постепенно

си проправя пътя към „Втора рота“ и „Златан“, постепенно преодолява високопарната героизация и поетизация.

Той започва да рисува военния живот такъв, какъвто е в разказите „Помощник-командирът“, „На предмостието“, „Двамата“, „В блатото“ и др. Без романтични видения и изкуствени лирически отстъпления тук Вежинов съзнателно се придържа до фактите, опростява фабулата и търси вътрешното движение, моралните стимули, душевните преживявания. Късият разказ „В блатото“ веднага грабва със свежестта на повествованието, с наситения с настроение пейзаж: „Щабната триоска лети леко по бялото шосе. Никой не говори. С глави, положени на облегалата, офицерите сякаш плакнат своите безсънни уморени очи в хладната синева на небето. Високо, много високо се рее замислено и спокойно бяла птица — мъничко бяло изгубено облаче. Сякаш не е война и не е имало — така тихо е и така спокойно. Но достатъчно е само човек да наведе глава към пътя, за да види скелетите на разбитите и опожарени камиони, разхвърлените каски, натрошеното оръжие. . .“ На фона на тази картина е описана сбито и драматично смъртта на героя. Той потъва в тресавището до картечницата, която е закрепил на твърдо място, за да стреля до последния си дъх. Предпочита грозната смърт в тресавището пред позорното бягство. Описвайки сбито и лаконично разтърсващите преживявания на подофицера на фона на вечната и спокойна природа, писателят постига изключително силно въздействие. Патосът е героико-трагичен, сдържан, овладян. Забележителният финал на този къс психологически разказ говори за нарасналo художествено майсторство, за дълбоко преживяна патетика: „Преди да потъне главата му в тинята, подофицерът, обхванат от мъртвешката студенина на лепкавата гъста тиня, извиква: „Майко, майко, майчице моя, родино“ — и по лицето му потичат гъсти, мътни, обарутени сълзи. Над блатото остана само едно войнишко кепе и една ръка, протегнала жадни изкривени пръсти към небето. После и ръката изчезва. Останаха само кепето, сандъчето и картечницата. . .“

За безименните герои на Отечествената война Вежинов пише с чувство на възторг, преклонение и благоговение, съсредоточава се само върху покъртителните мигове на извършващия се подвиг, без да навлиза в характера на личността, в интимния ѝ свят, в детайлите от живота ѝ. Интересува го само проявата на героизма, тъмната неумираща болка на голямото човешко сърце, което загива за България. Късите му военни разкази са наситени със сгъстени емоции, с трагичен драматизъм и възвишен хуманизъм. Така разтърсващо, драматично е изобразен и подвигът на хърватина и българина в разказа „Двамата“ и величавата смърт на офицера от разказа „Помощник-командирът“. Героите са поставени пред най-жестокото изпитание: да спасят живота си чрез бягство пред прага на свободата, в навечерието на победата над хитлеристка Германия или да загинат за свободата; поставени са в крайно напрегнати, съдбоносни мигове, в най-остро конфликтни ситуации, когато в пълен капацитет се проявяват духовните сили на човека, когато на дело се доказва величието на българския характер. Незабравимо за читателя остава човешкото лице на помощник-командира от едноименния разказ, трагичната красота на този мургав, строен българин, който тича между падащите липи — изправен и решителен, сякаш е сключил договор със смъртта. Само с няколкото промълвени думи и с горчивата си усмивка подофицерът разкрива своята жажда за живот и голямата си любов към едно момиче, на което е дал клетвено обещание да се пази от немските снаряди. И точно в този миг, когато най-не-

удържимо го привлича животът, той най-решително тръгва срещу смъртта и пръв пада, покосен от фашистките куршуми.

От всички наши белетристи, които пишат за Отечествената война, Вежинов най-дълбоко прониква в психологията на подвига, в героичното съзнание на българския офицер и войник, най-внушително и художествено пълноценно разкрива нравствената добродетелност на националния характер. В пламъците на войната той открива героичната същност на своя народ.

Каква е тази сила, която задържа войниците пред лицето на смъртта, която ги тласка към смъртта? Това е най-висшата сила на човешката душа, която съхранява неопетнена комунистическата съвест, това е духовната мощ на комуниста, вярата му в безсмъртието на комунистическия идеал. Страхът пред смъртта е победен от чувството за дълг, от любовта към другите, от отговорността пред човечеството и пред свободата. Вежинов поставя винаги героите си в кризисни ситуации, в ситуации на морален избор (живот или смърт), в съдбоносен краен миг на решителност, защото чрез тях реализира идеала си за комуниста, за човека, чрез тях въплъщава идеала си за нравственост, за истинска духовност. За неговите герои изборът между живот и смърт е в същност избор между живот и чест, между безчестие и безсмъртие в името на свободата. Късите му военни разкази са израз на моралното му кредо, на идеята му за комунистическа нравственост, за комунистическа съвест и честност. Това е първата решителна крачка, която писателят прави към цялостното си преустройство на творец от нов тип. Чрез военните си разкази се подготвя към по-обширно епическо изобразяване на своята революционна епоха, към по-задълбочено вникване в нейните политически и хуманистични задачи и цели.

Епическият класов двубой, който България преживява, Вежинов вижда пренесен на фронта и в повестите „Втора рота“ и „Златан“ отразява драматичното стълкновение между старото и новото (в образите на поручик Манев и на стария ротен командир; на Златан и на софийския тарикат Чудото); на бойното поле изобразява разположението на силите и действеното реализиране на самия двубой. Затова повестта е остро конфликтна, динамична. Опростеното, целенасочено повествование тук е резултат от ясните и категорични авторски позиции. Той основно е преустроил стиловия и композиционния си маниер, преодолял е напълно склонността си към ефектност и заинтригуваща сюжетност.

Сега Вежинов се съсредоточава повече над психологически проблеми, изследва новия герой като продукт на епохата. Очертавайки духовния му облик, писателят проследява оформянето му, изменението и узряването му като нов тип национална душевност. Фабулата, събитийността са вече за Вежинов външни средства на повествованието и остават на заден план. В центъра на повестта са преживяванията на хората от втора рота в процеса на тяхното преобразяване и прераждане, положителният герой на епохата: поручик Манев, който, превъзпитавайки ротата, развива своите собствени качества, дооформя собствената си личност. В света на хората от втора рота, начело с поручик Манев, писателят е синтезирал основните черти на нацията от годините на революцията и войната. В микрокосмоса на военния колектив е заложил генералните идеологически и психологически проблеми на революционната епоха, която по неумолимите закони на историята преработва човешките души. Цялата рота живее като малък народен колектив; в нейната съдба е разкрита съдбата на нацията в епическия ѝ двубой с остатъците от капитализма и фашизма.

Повестта „Втора рота“ е доказателство, че П. Вежинов бързо се ориентира в обществено-политическата обстановка, бързо опознава новите страни на живота в България; че авторът е един от първите, които творчески усвоиха новия социалистико-реалистичен метод на изображение и откриха положителния герой на новото време.

Ако проследим цялото по-нататъшно развитие на повестта и разказа до наши дни, ще се уверим, че образът на поручик Манев е една от най-големите сполуки в късия белетристичен жанр на съвременната ни литература, че в него са кондензирани типичните черти на героя на нашето революционно време. Героят, който има ясна цел в живота си, пределно ясно знае, че революцията му е възложила историческата мисия на борец, на активен свой извършител, че от него зависи бъдещето на родината му. Това е положителният герой на антифашистката борба, на 40-те и 50-те години, когато трябваше да се воюва с класовия враг и да се строят основите на социалистическото общество. Той сякаш е събрал в себе си цялата неизтощима, огромна енергия на преходния период, цялата действена стихия на осъзнатите революционни маси. В конкретните му постъпки се чувствува желязната воля и целенасоченост. За поручик Манев няма непреодолими трудности, няма преграда, която не може да преодолее, няма недостижима цел. Той осъществява всичко, което е решил да осъществи; всяка поставена задача разрешава с непоклатима убеденост и стоманена вътрешна дисциплина. Въпреки че никога не е яздил кон, той се хвърля върху най-необуздания кон на ротата и светкавично бързо се научава да язди. Той се справя отлично и с най-трудното; превъзпитава цялата рота, превръща я от най-недисциплинираната и небоевоспособната в челен отряд на полка. Преобръща и душите на хората, предава им своята съзнателност и целенасоченост, увлича ги с личния си пример, помага им да разберат идеологическата и нравствената повеля на времето, да се издигнат в собствените си очи, да добият истинско човешко самочувствие. Но това преобразяване на хората от ротата не става като с магическа пръчка. То е резултат от революционните промени в живота на нацията, исторически е обосновано. И писателят в същност въплъщава в образа на поручик Манев ония идеологически и психологически фактори, които най-активно извършват това преобразяване, които пряко изпълняват повелите на историята. Вежинов не се интересува от интимния свят на своя герой, от вътрешните му конфликти, от семейните му отношения... Те са само загатнати, за да се почувствува, че са потиснати, погълнати от обществената деятелност на героя, че той цял изгаря в пламъците на своя обществен дълг, че всичко, което е извън конкретната му историческа мисия на борец и комунист, е на заден план. Защото поручик Манев е обобщителен образ, символ на повелите на историческия момент, а не конкретна, детайлно представена индивидуалност. Той не е схематичен, не е изграден по принципите на догматичната естетика, а е въплъщание на представата на писателя за идеалния герой на времето. Такива образи като образа на поручик Манев има в класиката на съветската революционна литература — в „Разгром“ и „Млада гвардия“ на Фадеев, в „Конармия“ на Бабел, в „Железният поток“ на Серафимович и др.

„Описваха се не толкова хора, колкото обществени и социални явления — казва П. Вежинов за значителната част от белетристиката на 50-те години у нас (в интервю с А. Свиленов. — Септември, кн. 3, 1974). — И в по-късното си творчество често съм се връщал към тоя метод — не отделни случки и

индивидуални съдби, а колективни обекти, събития от социален характер— „Втора рота“, „Сухата равнина“. . . “

Обществени и социални явления Вежинов изобразява и чрез второстепенните си герои във „Втора рота“. Десетки нови герои: командири и войници, дошли направо от партизанските землянки и затворите, се сражават редом с бивши царски офицери и неизбежно влизат в смъртоносни стълкновения помежду си. Едните трябва светкавично да усвоят бойната практика на Червената армия, да превъзпитават себе си и войнишката маса в нов интернационален дух, да налагат нова военна дисциплина (която коренно се различава от дисциплината от прусашки тип), да осъществяват социалистическата революция на фронта; другите са съзнателни вредители или скрити врагове, които коварно противодействуват на революцията, разлагат отвътре армията, пречат на настъплението ѝ срещу фашизма. И едните, и другите са активни спрямо околната среда и спрямо себе си. В ожесточената класово-политическа битка те се видоизменят като характери, пренасочват живота и развитието си. Тяхната активност и динамичност се предава на повествованието, в което събитийността отстъпва пред вътрешния динамизъм, пред драмата на идеите и преживяванията.

Противопоставянето на героите, принадлежащи към два различни свята, П. Вежинов сега осъществява с анализи върху по-широк жизнен и социален материал (отколкото в предишните си градски разкази, където също търси контрастите в сюжетните ситуации и характерите). Както по-късно в повестта „В полето“, така и във „Втора рота“ той отразява епическия двубой на времето чрез психологически наблюдения и анализи над герои от двата лагера. Интересува го преди всичко това, което става с психиката и душите на хората, техните вътрешни конфликти, преживявания, трансформации, тяхното духовно израстване или падение. А конфликтите помежду им разглежда като конкретна, единична проява на големия обществен и социален конфликт на извършващата се революция. Борбата между комуниста Манев и фашиста Личев не измества основната идея за превъзпитанието и прераждането на хората в революционната обстановка. Сблъсъкът на героите с противоположни възгледи, с коренно различни биографии и характери е неизбежен в процеса на преобразяване и прераждане. Той дава тласък на мирогледното развитие на войниците от втора рота, което обуславя извисяването на характерите им. Писателят остава верен на историческата закономерност и при изобразяването на отделния герой (поручик Манев), и при изобразяването на народния колектив (войниците от ротата).

Окрилени от голямата хуманна идея, от комунистическия идеал, с озарено и просветлено съзнание бойците от втора рота извършват героични дела, истински подвизи на бойното поле. Военните и човешки добродетели на Павелвежиновите герои — бойци и командири — не са резултат от спонтанен героизъм, от безумна смелост, а от вътрешната сила на убеждението. Като всички по-ярки антифашистки повести и разкази и „Втора рота“ (и „Златан“) разкрива израстването и преобразяването на селяните, работниците, интелигентите при общуването и възприемането им на комунистическия идеал. Това е основната тема и в двете военни повести на Вежинов: как се изменя националният характер в интернационалната антифашистка борба, как се приема като нещо естествено саможертвата за свободата на другите братски народи. И тъй като в образа на главния герой писателят е вложил своя идеал за действената сила на комунистическата съзнателност, на антифашисткия морал и

дисциплина, то невероятната, нечовешка сила на въздействието, която този герой упражнява над войнишката маса, има символично значение. Самият поручик Манев е не само типичен комунист-интелектуалец, който действува обмислено, разумно, мъдро и зряло преценява и ръководи, но и символ на антифашистката идея в извършващата се революция. Той е образ-идея, образ-обобщение. На това се дължи известната преднамереност и схематичност в живата индивидуална плът на образа.

Целият колектив живее под властното и активно въздействие на своя командир. Още повече, че на фронта зависимостта на отделната личност от колектива и на колектива от ръководещата го личност е много по-силно, отколкото в мирновременния живот. На бойното поле и човешките добродетели блясват по-ярки, проявяват се по-видимо, отколкото където и да било другаде. И писателят умело използува изключителността на военната обстановка, за да засили идеята за превъзпитанието на масите в разгара на антифашистката борба.

В повестта „Втора рота" най-интересна, най-вълнуваща е съдбата на колектива, съдбата на ротата като един организъм. Съдбата на отделната личност се слива с колективната. Единичният подвиг се слива с масовия. И писателят показва чрез живота на ротата как освободителната антифашистка война води до психологически изменения на нацията, до израстването на нов тип военен колектив, до нов начин на народно мислене, до изковаване на нови морални добродетели.

Значителното място, което „Втора рота" заема в развитието на българската повест, се дължи на епическото изобразяване на националния характер, на исторически вярното представяне на войната не като триумфален победоносен щурм, а като велико изпитание за народа. Характерното за повестта след 9. IX. 1944 г. епическо начало тук се проявява в социологията на изобразяваните герои, в превръщането на националните типове в социални.

Характерното за П. Вежинов концепционално виждане в повестите „Втора рота" и „Златан" се чувствува в художествената реализация на антифашистките идеи. Този писател е силен като психолог и изобразител, когато има да казва нещо значително с произведенията си (така е и в цялото му по-късно творчество), когато е овладян от значителна идея върху историческото и общественото развитие. Колкото по-проблемно е повествованието му, толкова е и по-пластично, по-ярко изобразително. Неслучайно, описвайки подвига на втора рота в тила на немците при превземането на бункера, той създава една от най-силните и най-пластични батални картини във военната ни белетристика. Още повече, че стихията му е в изобразяването на върховни, съдбоносни ситуации и войната му дава най-благодарен материал за пресъздаване на такива разтърсващи, драматични мигове. Всички бойци от ротата са разкрити чрез върховни изпитания в процеса на прераждането си.

Типично за П. Вежинов е и активното присъствие в повествованието. Във „Втора рота" то се чувствува във властното налагане на партийните позиции, в антифашисткия патос, във войнствената защита на новия човек (образа на поручик Манев). Субективното начало се проявява в зъмисъла, в съкровената изповед на идеята, в острата конфликтност между героите от двата свята, в емоционалната наситеност на разказа. Авторското участие се усеща във вътрешния монолог на героите, в сливането с интимния свят, с мислите и преживяванията им. А в повестта „Златан", където присъствието на твореца е по-осезателно, избликва по-силна лирична струя. Здравият трезв дух на

българския селянин, на трудовия човек с пробудено обществено съзнание е развълнувал и завладял писателя. Тук са раздвижени по-активно сърдечните струни, творческото вдъхновение и съпреживяване.

Главният герой Златан, прост работник-варджия, роден и израснал на село, е въплъщение на редица народностни добродетели и авторът рисува с явна симпатия образа му, с вълнение прониква в душевните му преживявания. Основно в изображението е емоционалното обобщение, въпреки че отново присъствуват значими обществени и морално-психологически проблеми (като например проблемът за човека и оръдието, прозиращ в нежността и привързаността, с която Златан се отнася към оръдието, както към животното). Докато при обрисовката на поручик Манев преобладават суровите багри и интонации. образът на Златан — родственика на Йовковите земляци — потъва в лирична атмосфера, очертанията му се губят в авторските настроения и опоетизация. Епикът и лирикът Вежинов щастливо се съчетават и повествованието не страда от сухота, студенина и тезисна оголеност.

Силно изявеното лирично начало във военната белетристика на П. Вежинов (то избухва дори в забележителния финал на повестта „Втора рота", където картината на погребението на ремсиста Цеко е лирично експресивна и покъртителна) е характерно и за редица други разказвачи от периода след 9. IX. 1944 г., когато революционните събития изострят емоционалността, задълбочават драматизма на преживяванията.

Без лирическо вмешателство в повествованието за войната белетристът рискува да достигне само до натуралистичното описание, до жестоките, мъчителни картини из военния живот, които, нестоплени от искрено вълнение и съпреживяване, действуват антиестетично. Така се е получило до известна степен в разказите „Боеве" на Йордан Вълчев, които справедливо бяха нападнати от критиката на времето заради натуралистичния подход на писателя. В тях отсъствува и полетът на художественото въображение, и обобщаващата идея, и оптимистичният поглед. . . А при П. Вежинов човешките страдания конфликтите в душите на героите и жестоките изпитания на фронта са из-, образени с вълнуващо съпреживяване, с топло съчувствие. Сетивният пластичен рисунък пресъздава с еднакво силно внушение и проявите на героизъм и мъжествената, овладяна мъка по загиналите — без следа от екзалтация, изкуствен патос или сантименталност. Известната преднамереност и тезисност в образите се изкупува от силното идейно внушение, от страстната партийност и най-вече от епическите обобщения върху съдбата на нацията.

Но силата на двете военни повести на П. Вежинов е и в българската им атмофсера, в нашенския роден, свеж и колоритен свят, който присъствува в изображенията из живота на ротата като част от народния живот. Българският бит и нрави се разкриват успоредно с първичната красота на човека от народа. В изключителната фронтова обстановка непосредствено се проявява същността на българския характер с специфичното в националния живот. Тук се чувствува влиянието на Йовковите „Земляци". Вежинов рисува подобни на Йовковите герои — първични, прости селяни, с чисти сърца и доверчиви очи. Но докато Йовков чрез земляците си от Добруджа разкрива своя собствен вътрешен свят на благородството и красотата, то Вежинов налага чрез героите си морално-етичната проблематика на тогавашната революционна епоха, изтъквайки ония техни народностни черти, които се развиват и видоизменят под въздействието на освободителната война и антифашистките идеи. Подобно на Йовков и той е моралист — проповядва красотата, подвига,

всеотдайността в борбата, открива поезия в героизма и жертвоготовността. Владее изкуството на интересното фабулиране, държи читателите в напрежение с нервния ритъм на преживяванията, вплитайки майсторски в психологическото разкритие на героите напрегнати случки и съдбоносни мигове.

Преустройвайки стиловите и композиционните похвати във военната си белетристика, П. Вежинов създава образци в областта на късите повествователни жанрове, проправя новия път на развитие на съвременната повест и разказ както в идейно, така и в художествено отношение. В неговите кратки жанрови форми се налага тенденцията към сгъстеност и лаконичност на повествованието, както и тенденцитая към ярка изобразителност и кинематографичност. Без епична дистанция от събитията и героите той успява да изгради във „Втора рота" епично повествование, наложено от нуждите и закономерностите на съвременния литературен процес. Военните му повести и особено „Втора рота" създават подготовката, прехода съм бъдещия разцвет на романа през 50-те години. Разглеждайки жанровите движения и съвременната ни проза, литературният критик Боян Ничев правилно отбелязва: „Като че ли в онези години времето на разказа бе свършило, а времето на романа не беше дошло" (Павел Вежинов — Септември, 1974, кн. 11, с. 184).

Близък до епосната жанрова изходна позиция е и Ивайло Петров в своите циклични разкази за Отечествената война. И при него се забелязват характерните за времето обемност и широта на изображението, разширяване на повествователния терен и по-активно присъствие в историята. И неговите герои — обикновени трудови хора — се преобразяват в интернационалната антифашистка борба. Като участници в исторически епически събития те израстват в епически герои, въпреки че нямат това съзнание, а просто изпълняват човешкия и комунистически си дълг. Ръзкритията си върху българския характер в Отечествената война И. Петров превръща в развълнувани епически изображения, пропити с лиризъм и поетично съпреживяване.

В десетте разказа за Отечествената война, които влизат в книгата „Кръщение" (1953), И. Петров реализира най-ценните страни на своя талант: тънкия си усет за психологическия детайл, за съдбовно драматичното в човешката съдба, чувството си за хумор, сърдечната си отзивчивост към събитията и героите, умението да фабулира, колоритно-живописната пластичност на изображението, владеенето на цветистия народен език. . . В тия разкази, обединени в цикъла „На война", присъствуват едни и същи герои, като в романово повествование се разкриват взаимоотношенията между тях и съдбоносните преживявания на целия им взвод. Както във „Втора рота", така и тук животът на взвода отразява характерни особености от националния живот. Повествованието се води от първо лице и писателят пряко изповядва сърдечната си привързаност към помощник-командира на ротата бай Дельо, към неразделните едноселци Тодор и Стойко, към комичния застаряващ ерген Кузин, към учителя Петрушев. . . , прави развълнувани коментарии за войната, изразява възхищението си от вроденото благородство на българския селянин и интелигент, отвращава се от коварството на класовия враг. . . Чрез задълбочените психологически анализи над отделните характери авторът изяснява идейните, духовните и нравствените източници на масовия героизъм.

Разказите „На война" са изградени върху сложни нравствени конфликти, върху нови разкрития за моралния облик на българина, който пред лицето на смъртта побеждава страха или разума, чувството за дълг, волята, любовта. Писателят търси корените на народната добродетелност във възприемането

на антифашистките идеи, вътрешната сила на българския комунист, мащабите на неговата личност — във всеотдайната преданост към партията. И когато Стойко, Тодор и учителят Петрушев тръгват с разузнавателната група отвъд Драва с ясното съзнание,че отиват към смъртта, авторът с дълбоко вълнение и задавен от сълзи глас прави едно от своите лирически отклонения: „Партийо! Велика наша кърмилнице! Горда бъди, майко над майките! Честният боец иде при теб с отворени обятия и записва името си с кръв в твоите редове."

Истинско откритие за писателя са героите от военните му разкази. В основата на техните подвизи той открива гражданските им качества и партийната им съвест. Те излъчват вътрешно здраве, морална сила и устойчивост, необикновено човешко обаяние. За да покаже как на фронта се извисяват силните, благородните характери и как се развращават и пропадат жалките, страхливите, подлите, писателят изправя героите си пред върховни изпитания на човечността. В драматичния сблъсък на бойците от взвода със закоравелия фашист Боровенски и неговата вражеска група избухва класовата омраза, доказва се несъвместимостта между народната нравственост и животинската поквара на фашиста. Авторът произнася чрез конкретните случки и преживявания на индивидуалните герои своята присъда над великото престъпление на фашизма пред човечеството. Войната и фашизмът, предизвикал тази война, за него са далеч от човечността и българските войници воюват и загиват, за да няма вече война. Осъзнал тази велика историческа повеля, българският боец живее със съзнанието на освободител и спасител на човечеството. И. Петров прониква в характера на селянина, работника, интелигента, навлиза в душата на българина и на българския комунист, за да открие новите нравствени ценности, които великата им историческа мисъл е породила. Най-силно го тревожат проблемите на социалистическата нравственост. И въпреки че в основата си разказите му са документални, автобиографични, в тях се обобщават философско-моралистични идеи. По време на смъртоносните схватки с фашистката армия героите на И. Петров трябва да избират между смъртта и живота. Но животът, спечелен с доброволно отстраняване, с бягство от строя на другарите е недостоен, унизителен. И те избират риска да загинат. Когато временно отстъпват пред страха от нарещната смърт, те имат силата да признаят своето поражение, да изстрадат собствената си човешка слабост и да изкупят вината пред себе си и пред колектива с цената на живота си (бягството на учителя Петрушев, изповедта му пред взвода в разказа „Първият бой" и героичният му подвиг в разказа „Атака"). От позициите на висшата човешка и комунистическа нравственост писателят определя стойността на отделната личност и на народния колектив. Той поставя проблемите за другарството, за любовта, нежността, привързаността към родното огнище и семейството, многостранно разкрива взаимоотношенията на войниците и индивидуалната душевна нагласа на всеки един от тях. В сравнение с П. Вежинов по-дълбоко навлиза в съвременната морално-етична проблематика, по-всестранно анализира съвременния народностен характер. В това отношение той проявява и по-тънък усет към психологическият детайл, по-чувствителен е към душевните трепети, към сърдечните вълнения на личността.

Писани в годините на култа (книгата „Кръщение" излиза през 1953 г.), военните разкази на И. Петров са напълно чужди на схематизма и догматизма на култовската естетика. Техният хуманистичен патос, утвърждаването на народностното начало и особено топлото лирическо отношение към интимния

свят на героите им определят особено място в панорамата на 50-те години. Те са създадени изцяло в духа на Йовковата повествователна традиция.

Романтиката в душите на героите, красивите им мечти за бъдещето, сърдечните им изповеди, любовните им блянове. . . всичкото това богатство на вътрешния свят на българина е поднесено вълнуващо, с искрено съпреживяване и затрогващ лиризъм. Йовковска атмосфера изпълва разказите „Мирни дни", „Веселба", „Бай Дельо". В идиличните, чисто български картини, които силно контрастират с баталистичните сцени и с изображенията на военния бит, възкръсва с очарователната си свежест и жизненост споменът от някогашния мирновременен живот на патриархалното село. Писателят завинаги е съхранил в душата си тази идилична красота на селския живот, съзнателно е култивирал в себе си добродетелите на природния, естествен човек. Затова с такава любов и вълнение описва красотата и хармонията в селската душа: Стойко и Ержика, усмихнати и влюбени, носят стомната с вода, а бай Дельо заляга, за да не смути звучния моминski смях, който залива притихналото унгарско поле; с дълбока нежност бай Дельо си спомня младостта, своята първа и последна любов и в тихия залез, далеч от родината, под една разцъфнала череша изживява отново очарованието на младежките години; опиянени от звуците на гъдулката, войниците със страст играят ръченица и някакви здрави пружини се отвиват у тях равномерно и ги изпълват със сили. . . В подобни картини, както в Йовковата военна проза, поетическото вдъхновение на разказвача извира от интимните струни на собствения му свят, на здравата му селска природа.

И във военните разкази на И. Петров, както в Йовковите, българският селянин с мъдро спокойствие влиза в първия бой и в сраженията изпълнява своя дълг, както на нивата, с достойнство защищава хуманната си същност. Но за разлика от Йовков И. Петров изправя своите добродетелни герои лице с лице срещу подлостта, предателството, жестокостта. Търси в селянина не само въплъщение на собствените си представи за девствената чистота на нравите и благородство на душата, но и обективната стойност на неговото активно присъствие в революцията, търси исторически обоснованата психологическа промяна на селския характер в годините на антифашистката борба и Отечествената война. Тук той върви по пътя на П. Вежинов: към улавяне на социалните процеси, към епическото обобщаване на националната съдба. Затова обединява разказите си в един общ цикъл (както са Йовковите разкази от „Вечери в Антимовския хан" и „Ако можеха да говорят"), за да отрази по-многостранно същността на народностния характер, на новата народностна психология и душевност, да създаде по-обхватно повествование, в което епическото начало постепенно води до широкото платно на романа.

И за И. Петров Отечествената война се оказва сериозна школа за идейно и художествено укрепване. Това е втората му среща с исторически значими колективни преживявания, втората възможност да опознае народа си в съблимен исторически момент. За войната той пише, както и за съпротивата, със съзнание за значимост на събитията и за историческата отговорност на участниците в тях.

Тъй като нашите белетристи в миналото са имали основателни идеологически задръжки при отразяването на антинародните войни, в които са въвличали страната буржоазните управници, произведенията им се ограничават само в изобличението и в разкриването на изконно българските добродетели. Белетристите в миналото, които пишат за войните, откриват българина под

войнишката униформа, търсят опора в неговите морални устои. Качествено различен е идеологическият подход на съвременните ни писатели при отразяването на Отечествената война и новото, което те внасят в развитието на националната ни художествена проза, е осветляването на епическите събития от класово-партийни позиции, дълбокото разбиране на историческата перспектива и революционното преобразование на масите. Сега нравствените добродетели на българския характер са видяни и изобразени под стимулиращото въздействие на най-хуманните, най-възвишените идеи на съвременното човечество. Художественото въплъщение на националната душевност е качествено ново поради силното присъствие на идеологическото начало. Тъкмо тази новаторска страна на белетристиката за Отечествената война (колкото и очевидни да са художествените ѝ несъвършенства) нашата литературна критика не успя да оцени достатъчно; подцени художественото изобразяване на един върховен, съдбоносен момент в националната съдба, един момент, в който народът ни се издигна до интернационалното комунистическо съзнание.[2]

Основната проблематика в разказа и повестта на 40-те и 50-те години, както и през следващите петнадесет години до днес е нравствено-етичната. Темата за подвига и саможертвата в антифашистките и военните повести и разкази е нравствена тема. Висшата човешка нравственост тук се проявява чрез действията на героичните характери, на борческите натури, които изгарят в пламъците на своя идеализъм и обреченост на делото на партията. Всичките си заложби, цялото си духовно богатство те реализират в революционната практика, изразходват се без остатък в епическия политически и класов двубой. Положителният герой на времето тогава е пламенният революционер, човекът на делото, на борческото всекидневие. Белетристите не навлизат дълбоко в неговия вътрешен свят, в интимния му живот. Най-характерни в това отношение са повестите и разказите за Отечествената война, в които вътрешното битие на героя остава неразкрито (с изключение на разказите „На война“ от И. Петров) и психологическият анализ се плъзга по ярката видимост на явленията.

През 60-те години в съветската художествена проза се появиха нови повести и разкази за Отечествената война, в които се правят от съвременни позиции задълбочени психологически анализи, разкриват се сложните нравствени конфликти на времето и на човешката душа. В тях откриваме една нова, оригинална съвременна философска трактовка върху природата на героичното. Такава е например забележителната повест на Василия Биков „Сотников“, в която авторът разкрива от съвременни позиции вътрешната сила на комуниста, навлиза в глъбините на интимния му свят, изследва психологическата пропаст, която го отделя и противопоставя на предателя. Такива съвременни философско-психологически произведения за войната в нашата художествена проза още не са създадени. Те трябва тепърва да се появят.

---

[2] Единствен от критиците Ефрем Каранфилов разгледа цялостно постиженията на военната литература във всички нейни жанрове в книгите „Войникът в строя и в литературата“, „Под пагона — човека“ и „В служба на родината“ под общото заглавие „Човекът под пагона“.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

ВАНЯ БОЯДЖИЕВА

НЯКОИ НАЧАЛНИ МОМЕНТИ ОТ РАЗВИТИЕТО НА ДРАМАТУРГИЯТА СЛЕД АПРИЛСКИЯ ПЛЕНУМ

Априлският пленум през 1956 г. обнови и освежи българската драматургия. Благоприятният климат, обхванал целия обществено-политически и културен живот в България, който продължава и до днес, се отразява особено благодатно върху драматургията. Подобно на поезията тук също се забелязват много осезателни промени, издаващи вътрешно раздвижване и силен творчески кипеж. В драматургията изведнъж настъпва бурно жанрово обогатяване и многообразие, небивало по размери и значение. Към драматургичното изкуство оживен творчески интерес проявяват поети, белетристи. документалисти, публицисти, които носят със себе си нова стилистика, рушат догматичната и сектантска ограниченост, създават пиеси, които и досега подкупват със своята свежест, новаторство и висок граждански и нравствен патос. Периодът на 60-те и началото на 70-те години в нашата драматургия не е възможен без онова основно прочистване и озониране, без освежаването и обогатяването на жанра, което настъпи непосредствено след Априлския пленум. Към проблемите на съвременността, както и към антифашистката борба се подхожда от определено нов аспект, като на преден план застават нравствените конфликти.

С голям успех след Априлския пленум в драмата нахлуват поетите и с основание се заговаря за *поетичната вълна* в драмата или т. нар. „лирична драма". Това извънредно интересно явление в драматургията се проявява в края на 50-те и началото на 60-те години. Талантливото „средно" поколение поети прехвърля почти изцяло своя интерес към драмата и се появяват качествено нови пиеси, в които новаторските търсения са увенчани със сполуки и откривателство, със смело щурмуване на нова проблематика и композиция. Поетите в драмата носят и съвсем нова стилистика, която се отличава със силен лиризъм и с опит за философско обобщение на нравствените конфликти. Лиричната струя в драмата е естествена реакция срещу догматизма и лакировката. Обръща се по-голямо внимание на вътрешния интимен свят на героите, поставят се за разрешени значителни проблеми на комунистическата нравственост. Вместо подробно да се изобразява събитието, в което поня-

кога се разтваряше вътрешната същност на героя, драматургичният прожектор е насочен към душевните колизии, които водят към мъчителни размисли и равносметки. Пиесите на поетите-драматурзи Ив. Пейчев, Г. Джагаров, В. Петров, Кл. Цачев, Б. Божилов, Д. Жотев, К. Свежин, Вл. Голев и др. представляват силна реакция дрещу догматизма и лакировката. Въпреки някои отделни конкретни слабости и недостатъци пиесите на тези автори имат свои характерни достойнства и особености, внасят свежи струи и изиграват определено положително въздействие в развитието на драмата. Повечето автори обръщат вече по-голямо внимание на вътрешния интимен свят на героите, набляга се по-силно върху равносметката на изминалия път. В диалога на сполучливите пиеси се забелязват лаконизъм, експресивност и вътрешен драматизъм. Обикновено твърде много се разчита на субективното начало, понякога дори прекалено, но то е естествено противодействие на събитийността в драмата.

Жанровото и стилово многообразие в литературата и по-специално в драмата се появява след непрекъснат, макар противоречив процес на развитие за близо 15 години, подпомогнат по-пряко от разведряването на обществено-политическата обстановка у нас след ликвидирането на култа. Не всичко в драмата на поетите-лирици е безспорно. Те твърде много разчитат на субективното начало, сякаш искат героите да властвуват над събитието, да предопределят хода на действието и по този начин в някои пиеси се стига до декларативност. Пренебрегва се диалектическата връзка между конфликт и образ, между герои и събитие. Но подемът в драмата е очевиден, той носи нова проблематика, насочва към размисъл за постиженията и грешките, повдига завесата към вътрешния мир на героите. Твърде интересно е да се отбележи също, че процес на „лиризация" по това време изживява и прозата. Изповедното „аз" в повествованието започва да заема централно място, композиционните форми са по-раздвижени и свободни, субективното начало става по-изявено. Това жанрово обогатяване в литературата говори за своеобразно укрепване, за разцвет и богатство при развитието на социалистическия реализъм у нас.

Насочването към вътрешния живот на драматичния герой е вече назряло изискване в драматургията, то води до скъсване с илюстративните похвати и безконфликтността. Например диалозите в пиесите „Всяка есенна вечер" и „Прокурорът" са наситени с богат вътрешен драматизъм. Именно в диалога, а не в прякото действие в тези пиеси може да се проследи душевното обновление и развитието на героя. Поетичната атмосфера в някои пиеси дава възможност за „втори план" и „подводно течение" — едно пренебрегвано богатство в диалога на драмата, което по-рано можем да съзрем отчасти в пиеси като „Тревота", „Царска милост" и „Щастие". Чавдар Добрев справедливо отбелязва: „Лиричната драма идва с амбицията да покаже „реализма" на героя" — за да възвърне сложността на образа, макар че това се осъществява често чрез лирични разрези. Тя иска да надзърне в психологията му, в неговия частен бит, в пролуките на съвестта му, да сравни значимостта на идеала с действителността и да изследва начините, по които идеалът се „приземява", достига до човека, става негово верую или антипод."[1]

Успехите на „лиричната вълна" са най-пълноценни, когато поезията идва на помощ на драматургията, за да обогати и освежи този жанр, без да влиза в

[1] Ч. Добрев. Лирична драма. С., 1973.

противоречие с драматургичните принципи. В обновлението, което настъпва след Априлския пленум в областта на драмата, вземат участие не само поетите-драматурзи, но тяхната неоценима заслуга е, че най-бързо и точно резонират на обществено-политическите промени, стават най-ярки изразители на оная нова творческа атмосфера, която подпомага последователното навлизане в неоткрити духовни области, в душевността на новия човек.

Завоеванието на вътрешни, психологически терени в областта на драмата по времето на щурма на поетичната вълна се отразява благотворно не само в този период, но има значение и за по-късното развитие на драматургията. Колкото и сензационни събития да движат сюжета на една драма, без верен поглед за състоянието на душевната драма на героите днес вече не би могло да се създава пиеса със сюжет нито от миналото, нито от съвременната действителност. С избухването на поетичната вълна и особено след появата на такива нейни шедьоври като „Всяка есенна вечер" настъпва истински крах на събитийно-илюстративния и „безконфликтен" период в драматургията.

Без да се надценява поетичната вълна като явление, трябва добросъвестно да се изтъкне положителната ѝ роля като необходима реакция срещу отживелите норми в изкуството. Това съвсем не омаловажава постиженията на пиесите преди това. Напротив, без онези количествени и качествени натрупвания в драматургията, особено от нейния пръв период непосредствено след 9. IX. 1944 до 1948 г., не биха могли да се появят пиеси от поетичната вълна. Самият процес на „лиризация" не може да бъде първоначален, да играе основоположна роля. Едва след като вече имаме налице едно богатство (с положителни страни и отделни слабости), би могло да възникне и някакво обновление, да се създаде възможност за придвижване напред.

Ако пиесите „Царска милост", „Тревога" и „Щастие" например имаха пионерска роля в изграждането на нашата драматургия и същевременно представляват образци в социалистическата драма, то най-хубавото от поетичната вълна, като „Всяка есенна вечер", „Светът е малък", „Когато розите танцуват" или „Прокурорът", илюстрират нова фаза в развитието на драмата. Това обогатяване на драматичния жанр с лирични примеси е симптоматично. То демонстрира нова особена жизненост, а също доказва укрепването на позициите на драмата в общия поток на развитието на социалистическата ни литература. Драмата спонтанно и категорично си извоюва право на пълноценен жанр, който независимо от изживените кризисни моменти и схематични периоди е пълнокръвен и перспективен. Важното беше да се преодолее кризата, да се излезе на нов и широк път. Лириката в оня момент се явява естествено на помощ на драмата, за да се преодолеят някои органични слабости на предшествуващия период.

* * *

Една от най-сполучливите пиеси от края на 50-те и началото на 60-те години е пиесата на Иван Пейчев „Всяка есенна вечер" (1958). Тя като че ли най-смело и категорично защити принципите и правата на съществуване на поетичната вълна. В нея конфликтите от неотшумялото антифашистко минало се свързват незабелязано, но тясно с някои основни нравствени проблеми на съвременността. Поетът Ив. Пейчев не отстъпва на драматурга, т. е. осъществява онова желано единство между поетично и драматично начало, при което психологическите етюди и поетичната изповедност не тушират и приглушават

драматичното напрежение. Напротив. В драмата е пренесе на задушевността и приглушеността, свойствена за най-хубавото в лириката на Ив. Пейчев. В пиесата събитията се извършват главно в душите на героите и в това се заключава именно главната новаторска същност на тази най-характерна творба на поетичната вълна.

Драматичното действие във „Всяка есенна вечер" пресъздава антифашистката борба в навечерието на победата на революцията, когато врагът е станал особено жесток и коварен. Действуващите лица са малко на брой, но зад камерния характер на конфликта се разкриват основните противоречия на епохата. Философско-поетичната атмосфера създава около всеки характер не само изострен драматизъм, но и разбужда съвестта, защото всеки образ крие някакъв обобщен символен смисъл. Възниква интерес към отделната сложна човешка личност, авторът успешно се стреми да приближи плътно читателя и зрителя до душевните превратности на своите герои. Драмата на отделната личност се откроява на преден план и тъкмо това е необходимо в дадения период от историческото развитие на драматургията ни.

„Всяка есенна вечер" представлява превъзходен пример за това, как драматичният жанр се отваря за приемане на някои лирични компоненти, без да загуби своята специфика, без да се „разтвори" напълно в лириката. Поетичните принципи и похвати помагат за по-силното докосване до душевната драма на героите, което е само в полза за драматичното напрежение в пиесата. Такова щастливо и плодотворно взаимодействие е рядко и радостно в нашата драматургия. Напрежението се сгъстява не около събитията, обективно доста драматични и съдбоносни, а около характерите, които са интересни и сложни и със своите противоречиви схващания създават вътрешния динамизъм на пиесата.

Комунистката Анна с „тихия" си героизъм става причина Андрей и неговата благородна майка да изживеят сложно драматично развитие и да прозрат истината. От аполитичен честен интелигент, който гледа с известна ирония на света, Андрей израства и се превръща под въздействието на любовта и събитията в борец, заплатил накрая с цената на живота си своите убеждения. При жестоката фашистка диктатура Андрей и майка му д-р Елена Василева трябва не само да приемат в къщата си преследваната Анна, но най-важното — да намерят най-сетне своето вярно място в сложния двубой на живота, да открият нравствено-етичните устои, които ги превръщат в действени характери.

Партийната функционерка Анна почти няма пряко драматично участие в събитията. Но без нейната поява вътрешният свят на Андрей не би се преродил, не би се появило неговото ново зрение. До този момент той е пасивен съзерцател, презирал е хората от типа на Богдан, без да взима страна. Нужен му е бил някакъв тласък, някакъв силен вътрешен импулс, който да отприщи проявата на „истинския" Андрей. И тъкмо любовта, която понякога върши чудеса, изостря сетивата на Андрей за света. В името на любовта той извършва подвиг. В този драматичен контекст образът на Ана е необходим, той няма своя ярка действена проява, но в диалога с Андрей тя отчита точно неговото развитие:

А н д р е й: Анна. . .

А н н а: Не говори. Не искам да говориш, Андрей. Ние нямаме право на тези думи. Не ти, аз нямам право.

А н д р е й: Анна. . .

А н н а: Недей ми казва нищо, Андрей. Чуваш ли? Заповядвам ти! Моля те, Андрей.

Чувствителната и самоотвержена Анна спонтанно помага на Андрей да се отърси от колебанията и окончателно да направи своя избор. Той е готов на самопожертвувателен подвиг, за да заслужи доверието на Анна и нейните другари. Андрей иска да спаси Анна, но в същност със своята саможертва доказва, че е достоен за нея и нейното дете. От пасивен съзерцател и заклет скептик Андрей се превръща в действен герой, който раздвижва приспаната си честност, готов да служи с цялото си горещо сърце на справедливите идеи, носител на които е Анна. Приобщавайки се към борбата, Андрей и Елена Василева преодоляват отчуждението и самотата, които ги гнетят и ги тласкат към отчаяние.

Интересна двойка в пиесата са Андрей и неговата майка, те си приличат и реагират почти еднакво, независимо че често спорят. Елена Василева не е достатъчно уплътнена като драматичен герой, тя по-скоро е неотлъчна сянка към своя син, за да се очертаят още по-ясно фаталните стъпки, които той предприема, присъединявайки се към борците. Майката е неразделна от сина, тя е и неговата съвест. Понякога в реакциите си към бившите приятели на Андрей Елена има безпогрешен усет. Тя например не може да понася Богдан и демонстрира отношението си. В тази нейна медицинска нетърпимост има и някакво предизвикателство, и някаква майчина интуиция:

Е л е н а: Обяснете ми защо независимо от парфюмите, които употребявате, вони на нещо мръсно, нещо, което ме е принуждавало да се мия винаги, след като сте ми целували ръка?

Б о г д а н: Мадам, всеки мой ден започва и завършва с вана.

Е л е н а: Не се съмнявам. Но това би могло да ви накара да се замислите относно вашата морална чистота. (Излиза)

Майката остава до своя син до последния миг от живота му, готова да понесе всичко, за да му е по-леко и светло. Тя му вдъхва кураж. В тази любов между майка и син има нещо трогателно и силно, нещо истинско, независимо че в образа на Елена Василева липсва достатъчно собствена драматична функция. Тя е като неразривно „поетично“ допълнение към своя син, без което образът му не би се отсенил така добре. Анна и Елена са по-безплътни фигури от Андрей, в техните образи има понякога повече поетичен, отколкото драматичен заряд.

Случаят с Ванда в пиесата е по-друг. Тя участвува съвсем дейно в конфликта, включва се като трета, и то активна „засегната“ страна в „триъгълника“. Бившата любовница на Андрей не стои безучастна настрана и макар неволно, издава пред Богдан присъствието на Анна в дома на Василеви. Намесата на Ванда се оказва фатална и драматичното действие придобива силен тласък. Това е една героиня, която също говори понякога с езика на Андрей, но в нейната душа всички мостове за спасение са изгорени. В тези тънки разграничения на душевните структури на героите Пейчев се оказва истински майстор. Ванда обича Андрей, тя е умна, но у нея цинизмът към живота отдавна е взел връх и не е оставил място за нищо чисто и светло. И тъкмо затова тя никога не е могла да спечели Андрей, а непрекъснато се е приближавала, макар несъзнателно, към Богдан. Прав е Ч. Добрев, който изтъква: „Не бива да схващаме Ванда като карикатурен образ. Тя също носи своя драма, но това е драмата на човек, у когото метастазите на рака са проникнали дълбоко и не съществуват

надежди за неговото спасение. Единственото ѝ оправдание е, че тя усеща обречеността си.“[2]

Стъпалата на падението на Ванда са обусловени от автора точно и логично. Ванда остава при Богдан, независимо че се измъчва от постъпката си. На отвъдния чист бряг за такива като нея място няма... Връзката ѝ с Андрей е била нейната последна истинска любов, оттук нататък героинята започва морално да затъва, съзнава това и може би се измъчва, но няма спасение.

Богдан, антиподът на Анна, е убеден в правотата и средствата на борбата и е по своему безпощаден и „безкомпромисен“. Жестокостта си той смята за необходима, но не се задоволява само с нея, иска да унижава жертвите си. Тук Пейчев надниква в психологията на убийците. Те също имат своя „философия“, свой „кодекс“. Но зад външното лустро и възпитание не е толкова трудно да се почувствува неприятният дъх на мародерство и смърт.

Почти всеки от образите в пиесата „Всяка есенна вечер“ олицетворява една идея, носи символен смисъл: Анна — борба, живот и жертвоготовност; Андрей — любов и подвиг; Елена Василева — чиста и пожертвователна майчина любов; Богдан — убиец-фашист; Ванда — предател по неволя. Остават още двама герои-антиподи: Павел и Кръстан. Павел доказва с цената на живота си, че предателят е Кръстан, и с това помага на Анна и другарите ѝ.

От всички герои Павел е най-неубедителният, независимо че авторът му определя не съвсем маловажно място в „играта“. Павел завежда и свързва Анна с Андрей и чрез това се осъществява завръзката на действието. После този герой се решава на крайно рискован ход — да се предаде на полицията, за да разбере от надписа в килията кой е предателят. Тази илюстрация на неговата жертвоготовност в същност не е толкова необходима, тя малко отлонява действието в странична посока. Всички нишки на подозрението и без това водят към Кръстан, който от страх е станал предател. В пиесата намира правдиво отражение проблемът за предателството с цялата негова отвратителна същност. Моралната бездна, която се отваря пред предателя е наистина непреодолима. Презират го дори убийците, а той им служи, защото се страхува от смъртта. За Кръстан няма никакво спасение. Дори фашистът Богдан презира Кръстан, но той му е необходим само като разкрит провокатор.

В пиесата на Ив. Пейчев образите са поставени в доста антиподно съотношение — срещу Анна и Андрей застават Богдан и Ванда; на моралната чистота и жертвоготовност на Павел е противопоставен Кръстан. Никой не остава в „неизяснена“ позиция, всеки трябва да се определи докрай. Една от основните идеи на пиесата „Всяка есенна вечер“ е именно моралната сила да вземеш страна, което понякога е най-трудно и е равносилно на подвиг.

Особената притегателна сила, която се излъчва от пиесата „Всяка есенна вечер“, не идва само от затрогващата съдба на действуващите лица, нито само от поетично озарената атмосфера. Тя произлиза преди всичко от съвременния подтекст, скрит в диалога. В метафоричната реч на героите наднича стремежът на автора-съвременник към равносметка, към вникване в проблемите на човешката личност, които не могат да бъдат отнесени само за периода на съпротивата. Думите на Анна отекват като камбани на човешката съвест

[2] Ч. Добрев. Цит. съч.

в нашата настояща действителност: „Не бих простила на никого, ако след победата забравим колко строги сме били към себе си, как сме се лишавали от всички скъпи за младостта неща, от които е трябвало да се отказваме, за да опазим чиста и непокътната любовта към народа. Не бих простила, ако пътеката, която с толкова мъка прокарахме до сърцата на хората, бъде забравена."

Изповедният характер на пиесата „Всяка есенна вечер" привлича и днес зрителя. Композицията и диалогът са оригинални, малко необичайни за дотогавашните драми със своята интимност и свобода на формите. Поетичната атмосфера, свойствена за Ив. Пейчев, създава в пиесата особена мекота и приглушеност, чрез които в същност по-силно отекват конфликтите на времето. Драмата „Всяка есенна вечер" представлява в творческия път на Пейчев решителна стъпка напред, защото съдържа сгъстена философска мисъл наред с поетичната изповедност. Тя е щастлив синтез на поетичното с драматургичното. Във „Всяка есенна вечер" се повдигат от съвременна гледна точка и с цялата им сложност въпросите за честност, дълг, принципност, вяра в комунистическите идеали, неподкупност и хуманност. Тази пиеса същевременно възпява подвига на загиналите борци, чието дело и памет трябва да останат незабравими и да бъдат пример за съвременниците.

В следващата си пиеса „Ковачи на мълнии" (1962) Ив. Пейчев за съжаление приглушава топлолиричните струи за сметка на интелектуално-философски акценти. Това създава сухота в образите и известна преднамереност и тезисност. В „Ковачи на мълнии" Ив. Пейчев отново се обръща към победата, към антифашистката борба, за да възкреси делото на загиналите борци в името на чистото и светло бъдеще. Но това е по-скоро пиеса на идеите, отколкото на характерите, и героите не успяват да бъдат достатъчно живи хора. Авторът особено се вълнува от въпросите на дълга на комуниста и неговата вярност към комунистическите идеи. Изпитанията на тази вярност са стъпалата към човешкото доверие изобщо. Проблемността в „Ковачи на мълнии" се засилва за сметка на убедителната художественост. Възкресявайки миналото, авторът се опитва да разреши някои проблеми от твърде тясносубективен ъгъл. Образите от тази пиеса имат по-малка художествена стойност от героите във „Всяка есенна вечер", защото в отделни моменти престават да бъдат живи хора и се превръщат в бледи символи на невинаги убедителни авторски идеи. Тезисността и схематизмът често пречат за изявата на иначе интересно замислените образи. Независимо от някои слабости, като прекалено засилване на субективното начало и някои немотивирани действия на героите, „Ковачи на мълнии" има значение с интересната си съвременна проблематика, със засиленото внимание към човека и неговия вътрешен свят и с опита да се противопоставят сектантските на демократичните принципи не само по време на борбата, а и по-късно, в нашата съвременност. Ив. Пейчев има значение в драматургията ни главно с пиесата „Всяка есенна вечер", която се издига над лириката му и представлява по-високо стъпало в творческото му развитие.

* * *

Пиесите на поетичната вълна наред с някои свои ограниченост за определено време изиграха определена положителна роля в развитието на драматургията ни, внесоха по-голяма свобода в композиционните похвати, позадълбочено вникване в душевните драми на героите, повишена емоционалност на диалога и най-важното — доста смела проблематика. Лиричните

похвати създаваха възможност за повече изповедност и за по-бързо и гъвкаво вплитане на душевния поток в събитията на действието. Отделните увлечения и несполуки не трябва да омаловажават постиженията, а изминалото време не бива да подценява новаторството, проявено във „Всяка есенна вечер", „Светът е малък", „Когато розите танцуват" и особено в „Прокурорът". Някои от авторите, като Ив. Радоев и Г. Джагаров, търпят по-късно интересно развитие. И след „отшумяването" на поетичната вълна те продължават да се занимават сериозно с драматургия. Първоначалният тласък и увлечение се оказаха не само силна моментна реакция, а и траен последователен интерес към този труден жанр. От поезията тези автори навлизат в драмата, за да могат да въздействуват по-силно и по-пряко върху обществената действителност. Драмата упражнява върху тях трайна власт, а поетичността успява да се приспособи и да се претопи в полза на новия жанр. Те насочват главните си усилия към драмата, за която все повече чувствуват сили и възможности. А тънката чувствителност и поетичното виждане създават онези изненадващи асоциативни връзки, които изострят напрежението, раздвижват двата пласта на художествената действителност, заключени в пиесата.

Героите на Иван Радоев в „Светът е малък" (1959) са интересни живи хора със своя индивидуална съдба, която не оставя зрителя равнодушен. В пиесата в ретроспективен план са залегнали и някои моменти и събития от антифашисткото Септемврийско въстание през 1923 г. Силният лиризъм внася особена задушевност и мекота и подканя към сериозен размисъл. Авторът нарича своята пиеса новела, защото събитията са поднесени с ретроспекция — като спомен за нещо красиво и тъжно. По-скоро това е драматична поема, крепяща се на силната безкористна любов между Яна и Иван и любовта към родината. Сюжетът на пиесата е почерпан от живота на българските емигранти в Америка. Социалното неравенство и емигрантските теглила правят носталгичния копнеж по освободената вече България по-силен и парещо изгарящ. Иван и неговият болен баща Макавея желаят да се върнат в родината, за да намерят там свободата и равенството, мечтани от тях цял живот. Но в странноприемницата на Силвестър Вълчанов Иван се среща с голямата любов — Яна, а Макавей с Ангел Вълчанов — своя палач от 1923 г. Светът наистина се оказва малък и се състои понякога от случайни, но съдбовни срещи.

Темата за любовта и социалната тема също имат своеобразна поетическа среща в пиесата на Радоев. Любовта между Яна и Иван е силна, покъртителна, тя лумва изведнъж и не среща никакви пречки, но е безперспективна. Колкото и да са силни доводите, че за осъществяването на истинската любов няма прегради, понякога тесе оказват фатални. Когато над едно чувство тегне трагизмът на обречеността, то сякаш достига най-големи върхове. Тръгнал вече за България, Иван среща Яна. Пламва искрата на любовта, за да озари цялото действие на пиесата със своето меко сияние. Изповедният тон завладява с изкреността и дълбочината си. Героите не са само символи на авторови идеи, както някои критици на времето упрекваха автора, напротив, те имат строго индивидуализирана съдба и характер. Техните отличителни черти проличават не само в действията, но и в речта, в изповедния тон, който крие силен подтекст.

Яна осъзнава инстинктивно с цялото си същество, че няма да бъдат щастливи, ако Иван остане заради нея в Америка, лишен от толкова дълго мечтаната родина. Затова тя се предава на любовното си чувство, без да препреч-

ва пътя на любимия. В обречеността се крие особено тъжна красота. Чувството е силно и споделено, но някои по-силни обстоятелства в момента налагат двамата млади да се разделят. Този трагичен мотив избистря ситуациите, изчиства ги от всякакъв битовизъм и ги насища с ярки поетически краски. В пиесата няма следа от „делничност", героите са извисени, очистени от дребнавото и маловажното. „Приземяването" идва от жестокото социално неравенство, което съществува в Аржентина, както у нас преди изгряването на свободата.

Срещата на Макавей с Ангел Вълчанов също допринася за сгъстяването на напрежението и за изясняването на „втория план" на конфликта. Любовните закони са „вечни", за истинската любов няма прегради, но в света властвуват законите на класовото неравенство, които могат да бъдат достатъчна причина за раздялата на двамата влюбени. Действието се развива извън България, но присъствието на родината в пиесата е силно осезателно. Любовта към България е основен лайтмотив, обединяващ събитията и всички образи. Двете основни направления и нишки — любовната и социалната, са сгрети и обединени от незатихващата носталгия по отечеството. Човек не може да бъде истински щастлив без родина — това го разбират и Яна, и Иван. Затова Яна е готова да пожертвува личното си щастие в името на далечната родина, за където е тръгнал нейният любим. Ако в чувството на Яна имаше някаква доза егоизъм, то нямаше да бъде толкова всеотдайно и чисто. Който обича истински, е готов да жертвува себе си — тук има трагизъм, но има и величие. Затова образът на Яна излиза извън рамките на делничното, обикновеното, познатото и срещащото се и нейните необикновени поетични реплики пронизват сърцето: „Любовта трябва да се търси. За да намерите любовта, трябва да бъдете внимателни. Защото непременно има някъде една душа, в която има любов за вас. . . Но трябва да бъдете внимателен. . . , да гледате внимателно, да слушате внимателно, да разбирате. Любовта е *всичко*. Светът е толкова голям, че без любов човек ще се изгуби самичък."

И ето че за двама души светът става малък, те не са вече самотни, защото се обичат. На този малък остров на любовта Явна и Иван изживяват някаква незабравима мелодия, чийто спомен ще ги прави винаги по-добри и мъдри. . .

Събитията в пиесата се развиват далеч от родината, но тя не буди само някакво абстрактно носталгично чувство, а е истинска реалност с цялата си социална значимост. За Макавей и неговия син тя не е вече неосъществим блян, а истинска зовяща ги майка, чиито чеда са били насила прокудени от такива насилници като Ангел Вълчанов, чичото на Яна. Социалните конфликти, проявени в отдалечено място, са много по-ефектни, а поради своята условност придобиват някаква особена убедителност и сила. Малко или повече, събитията и стълкновенията в драмата носят печата на художествената условност. В пиесата на Радоев всичко е сгъстено, пресято и лирически кондензирано. Любовта създава на Яна и Иван някаква нова сетивност. Тя не е само субективна, обърната към тях самите, а е обективна, насочена към света и неговите закони. Безперспективността и страданието изострят чувствителността им, карат ги да ненавиждат неправдата, да съчувствуват на борците за социална справедливост. Патриотичният и интернационалният мотив са тясно преплетени и около тях са градирани образите и конфликтите. За хора като Ангел Вълчанов няма да има перспективи в живота независимо от хитростта и коварните кроежи.

Не може да се отрече, че в пиесата „Светът е малък“ в някои моменти натежава известна поетична съзерцателност. Конфликтите не всякога са отсенени, а образите не са винаги напълно действени. Има какво да се пожелае например за образа на Иван, който не е достатъчно и външно, и вътрешно раздвижен от автора. Сблъскването му с емигрантската среда в Аржентина, от една страна, и опълчването му срещу хора от типа на Ангел Вълчанов би могло при една постановка да се подчертае по-силно, за да се почувствува повече истинският драматизъм у този герой. В любовта му към Яна също се крие опасност от декламативни нотки, които могат да бъдат туширани, като се наситят отделните моменти на техните срещи с непринуден драматизъм.

Яна понася най-много трагичните последици от събитията. Когато разказва „тази своя тъжна повест“, тя от две години е вече омъжена за друг човек и може само да си припомня с нескрита тъга за лумването на божествената любовна искра. Атмосферата на отминалост, на „недействителност“ хвърля само поетичен воал върху събитията, но не приглушава драматичността им. Тяхното ново връщане на сцената осветлява в същност спомена на Яна откъм необходимите детайли и дава по-голяма свобода при трактовката на отминалите случки. Винаги при спомена драматичният акцент може да бъде поставен и изместен според моментното настроение на разказвача. „Движението“ на спомена понякога е неуловимо. Яна разказва своята история (както обикновено често се случва в живота) на един съвсем непознат гостенин в странноприемницата. Но тя иска всичко да бъде изживяно наново, точно така, както е било, както тя го е почувствувала тогава. Зрителят и читателят веднага забравят, че представлението е „разказ“ на Яна, те имат чувството, че това действително се случва, доколкова самите събития са драматично и пряко въздействуващи. И все пак те са малко повече условни, отколкото в една „обикновена“ драма, защото отминалостта им придава особена носталгична достоверност.

„Светът е мълък“ е много характерна пиеса за поетичната вълна, защото ударението пада върху субективното човешко преживяване. Похватът на автора е типично „поетичен“, отделни места звучат като откъси от поема в хубавия смисъл на думата и същевременно поетичното се слива с драматургичното. „Светът е малък“ и до днес е пълноценна драма въпреки някои свои особености. Напоследък известен наш критик сполучливо я нарече „светът на човека“. Той пише: „Но над всички тези недостатъци и спорни страни на пиесата „Светът е малък“ се издига успешният опит на Радоев да създаде един интересен — колкото призивен политически, толкова и драматичен, задушевен синтез от драматургия и поема на патриотична тема.“[3]

В пиесата „Светът е малък“ И. Радоев поставя като централен проблем проблема за човешката любов, но не откъсната, не само за себе си, колкото и ограничен и интимен ъгъл на осветление да ѝ се предоставя. В тази малка човешка поема, чието действие се развива вън от пределите на страната, присъствува мотивът за родината с цялата съвременна сложност, присъствува и драматичната история на една голяма човешка любов, в чийто финал се долавя светлината на „бяла“ тъга. За нас днес не е безинтересно да знаем конкретния действителен случай, породил пиесата. В анкетата с Ч. Добрев Ив. Радоев споделя:

---

[3] Ю. Вучков. Светът на човека. — Пулс, 20 ян. 1976, с. 12.

„Светът е малък“ — 1957 г., септември — октомври, писана в Сливен, се появи в моята биография вероятно в онзи момент, в който интуитивно съм почувствувал, че в биографията на поета естествено идва по-висока степен към действен контакт с хората. Темата на пиесата дойде при мене чрез няколко писма на един мой далечен родственик, емигрирал в Аржентина през 1925 г. Неговите трогателни писма, написани на някакъв забравен „възрожденски“ език, носталгичните му възпоминания и жаждата му да се върне във „възродена“ България оформиха и идеята на пиесата — класовата същност на понятието патриотизъм.“[4]

В „Светът е малък“ в желанието да реализират любовта си Яна и Иван се сблъскват с дилемата за конфликта между любовта и дълга. Това „вечно“ противоречие не е загубило значимост и днес. Всяка лична драма трябва да бъде изстрадана, да мине през законите и кредото на отделната личност, за да добие общочовешки смисъл. Яна и Иван жертвуват своето щастие в името на по-високи идеали — дългът пред родината и комунистическите идеи. Абстрактни истини в пиесата на Радоев зазвучават интимно, по човешки съкровено, с лирично изповеден вълнуващ тон.

Ив. Радоев е автор и на „Юстиниановата монета“ (1960), където можем да забележим известно уплътняване на лиричното с драматичното, но същевременно тезисност и преднамереност на конфликта. Тази пиеса няма лиричната спонтанност на „Светът е малък“, която омекотява слабостите. В „Юстиниянова монета“ философската проблемност твърде много е ангажирала автора и той не успява да създаде пълнокръвни герои с неповторима драматична съдба. Въпреки големите амбиции на автора пиесата „гъмжи“ от идеи, които, взети поотделно, са справедливи и не могат да бъдат оспорвани —отново мотивът за любовта и личното щастие е на преден план. Но „социалната основа“ на конфликта е твърде бледа и неубедителна. Важното е, че авторът воюва за нови нравствени принципи в нашето общество, които са в разрез със сектантските възгледи. Това е някакъв повик за право на лично щастие в новото общество. „Юстиниянова монета“ съдържа ценни драматични находки, но като цяло звучи доста тезисно.

Ив. Радоев написва по-късно още няколко пиеси — „Голямото завръщане“ (1963) със сюжет от съпротивата, „Ромео и Жулиета и Петрол“ (1968) със съвременен сюжет и „Червено и кафяво“ (1972) за Лайпцигския процес. Всяка от тях представлява интересна крачка в развитието на поета-драматург, говори за неговото, общо взето, все по-многообхватно усвояване на драматичния жанр. В „Голямото завръщане“ обобщаващият момент в характера на майката Димитрина Григорова приглушава някои човешки, интимни страни на нейния образ и на места репликите ѝ звучат доста тезисно. Романтичният ореол понякога пречи да се надникне по-детайлно в преживяванията на майката, която постепенно израства като образ-символ на всички майки, пожертвували синовете и дъщерите си за свободата, на която днес се радваме.

В драматичните миниатюри „Автостоп“, „Петрол“ и „Ромео и Жулиета и Петрол“ Радоев прониква в съвременния емоционален свят на младежта. Той успява да се дистанцира от възрастните и да разгледа някои нравствени проблеми от типично съвременен „младежки“ ъгъл. Много естествена и непринудена лирична атмосфера е постигната в тези драматични откъси, изпълнени с хумор и жизненост. Радоев воюва против морала на съвременното еснаф.

---

[4] Ч. Добрев. Цит. съч., с. 362.

ство със средствата на иронията. Нежната задушевност на лирика Радоев прониква в репликите на младите герои. Забелязваме „весела“ смесица на емоционалното и интелектуалното, на сериозното и смешното, която е характерна и за „късната“ лирика на Радоев. Към нравствените проблеми на съвременността той подхожда с по-голяма дълбочина и философско проникновение, с по-голямо богатство и разнообразие на драматургичните похвати.

Ив. Радоев тръгва от поетичната вълна и „Светът е малък“ е най-ярката му изява от онзи начален стартов момент. След това той обогатява стила си с нови похвати, които най-вече в „Червено и кафяво“ получават особено силно съвременно звучене и затова последната пиеса на Радоев заслужава специално внимание и разглеждане в съответния по-късен период от развитието на драматургията ни.

* * *

Свое място в поетичната вълна заема интересната пиеса на Валери Петров „Когато розите танцуват“ (1959), реализирана на сцената през 1961 г. Нейният жанр трудно може да се определи, най-близо е до лирическата комедия с интелектуално-философски заряд. В нея има лек хумор, фантастични ситуации, свеж и остроумен диалог. В. Петров поставя проблемите за любовта, за старостта, за егоизма и широтата на човешката душа. Двете борещи се нравствени начала у съвременника са представени в различни комедии на В. Петров чрез героите — Младият и Старият, които са в същност две лица на един и същи образ. Оригиналният замисъл е поднесен в шеговито-виртуозна поетична форма, като предимство е дадено на светлото ренесансово настроение. Силната импровизационна дарба на автора създава много волност в композицията, която се състои от отделни епизодични сцени, свързани от централна тема. Реалното и фантастичното са интересно и сполучливо преплетени. В атмосферата се чувствува нещо от духа на Шекспировите ранни комедии, изпъстрена е с блестящо остроумие, смели импровизации и пищна зрелищност — неща, за които се отключва нашата драматургия след април 1956 г.

„Когато розите танцуват“ е наречена от своя автор „пиеса-сън с музика и балет“, а героите не носят собствени имена. Те имат условни наименования: Старецът, Младият, Съседът, Колоездачът, Чиновничката, Съпругът, Приятелката, Студентката и пр. Един герой може да се превъплъщава в няколко действуващи лица и този модерен похват напомня донякъде Брехтовата драматургия на отчуждението. Авторът залага повече на мисълта и философското обобщение и същевременно на лиричния подтекст, отколкото на индивидуалната психология на героя и достоверността на ситуацията. Това разлагане на вътрешния свят на образа, облечено в лирична пяна, не можеше да не смути и да не събуди възражения на времето у някои прекалени пазители на жанровата чистота на драмата. Налице е обаче нов похват, който си пробива път в нашата драматургия не твърде лесно и не претендира да бъде „водещ“, да задушава останалите стилове и направления в драмата. Но от такава шеговита импровизаторска „стихия“ нашата драматургия безспорно се нуждае.

В лека и непретенциозна форма, с карнавални елементи, изненадващи битово-житейски детайли, естрадни похвати и същевременно с нежна лирична мекота се поднасят много истини за нашата съвременност. Стихът напомня донякъде поемата „В меката есен“ на В. Петров — с лекотата в преходите,

с лиричните струи и интелектуалния подтекст. „Двойствеността“ на сюжета непрекъснато блясва и изчезва — зад веселието прозира мъдрост, зад младежката дързост — старческа уравновесеност. В пиесата непрекъснато се борят две начала — скептицизмът и вярата, еснафското благополучие и борбата в името на комунистическите идеали. Двата плана — философският и емоционалният, непрекъснато се гонят и застигат и в тяхната своеобразна игра личи меката ирония на автора, който, без да произнася присъди, дискутира проблема за любовта и човешкото щастие.

„Когато розите танцуват“ е предизвикателство срещу догматичните и сектантски норми в изкуството и живота. В една съвременна пиеса могат да се преплитат много жанрови форми, стига да има обединяващ център и авторовата идея да бъде поднесена убедително и със съответна художествена мярка. В „Когато розите танцуват“ нищо не натежава колкото и разнообразни жанрови преливания да съществуват. Еднакво право на изява имат и Старецът и Младият — двете противоположни начала в пиесата. Те спорят в стихове, докато останалите драматични епизоди са написани в проза. В този спор между двамата се заключава лирическото ядро на пиесата, около което се обединяват всички сцени. Дискусията никога не взема преднамерен тон, нито някакви морализаторски нотки. Самият живот „отвън“ напира и кара Стареца да погледне с по-други очи на любовта. Различните случки илюстрират многообразието на живота и вечните превъплъщения на любовта. Тя има право във всички възрасти, стига да не бъде смешна. Зад цялата фантастична игра в пиесата тържествува реалният живот с неговото изненадващо многообразие, с бунта против всякакъв застой, с неспирното пътешествие напред:

Младият.

Не. Мъдрост това не значи да се усещаш част
от някакъв безкрайно растящ коралов храст
или дървесна клетка, която чувствува сока.
Не празна въртележка, която се върти —
животът трен е, който безспир напред лети
(шум и бягащи светлини на нощен влак),
и мъдрост, туй не значи да гледаш просълзен
сред тъжни изпращачи как тръгва този трен,
а в него да пътуваш и прав в коридора
със хора да се караш и да се смееш с хора,
да гледаш все напред и никога назад,
туй значи да си мъдър и значи да си млад!

Хуманистичната идея на автора, без да се натрапва, залива със светлина всички епизоди на пиесата, внася някаква необичайна жизненост и мъдрост. Колкото и да е тъжен и скептичен човек, не може да не се зарази от веселата ренесансова атмосфера на тази необичайна пиеса. Независимо че спойките между лиричното и драматичното начало са „прозрачни“, а интермедиите — пресилено изобилни, пиесата съдържа нещо много важно — единно настроение, в което има не само празнична атмосфера и лекота, но и будна гражданска мисъл. Наред с буйното опиянение от младостта и любовта прозира сериозната загриженост на автора да пропъжда застоялостта, скуката и безперспективността. И в това се състои откривателската същност на пиесата. В нея можем да усетим кръстоски на различни стилове и направления, които тогава се откриваха и налучкваха: нещо от похватите на Шекспир, Брехт

Маяковски и най-много „нещо“ от самата поезия на В. Петров, която неусетно се преобразява в драма, където сякаш по фантастичен път успяват да се съчетаят толкова разнообразни жанрови похвати. Неуловимото пролетно настроение, бликащо от „Когато розите танцуват“, съдържа богат съвременен смисъл, той гони остарелите схващания и дава път на младостта.

Интересни са и признанията на самия В. Петров:

„Всичко започна от една моя малко романтична, но немного сполучена и затова непечатана поемка, в която се разказваше за един градинар, който, скрил се нощем да пази розите си от крадливите любовни двойки, бива облъхнат от собствените си любовни спомени, така че накрая раздава сам розите на крадците. . . Подробности около написването не мога да си спомня; само че ми „вървеше“; всяко нещо — образ, сравнение, драматически завой се явяваше, когато ставаше нужда от него, сякаш отдавна беше чакало момента да се появи. Образите на Младия и Стария се очертаваха съвсем естествено като герои на диалога за любовта, който трябваше да представлява фабулната канава и да съдържа основното идейно съдържание на пиесата; самата тема на любовта — в голяма степен „табу“ по онова време — се разгъваше свежо и радостно и даваше възможност за непринудени мисловни разширения; трите действия на пиесата съвпадаха щастливо с трите основни възрасти на човека и ми позволяваха да изградя пиесата върху мозаичния принцип, който ми се струваше по-лек за начинаещия от традиционната „голяма“ драматургия; най-сетне, приказната условност ми даде платформа, върху която да проявя старото си пристрастие към умната естрадна песен, към вариететното преобличане, към цирковата игра с форми и думи, чиято лекота — често привидна — винаги съм обичал повече от често привидната тежест на тъй наречените солидни жанрове.“[5]

„Когато розите танцуват“ е изпълнена с оптимизъм съвременна сценична творба, където си дават щастлива среща поетичното и драматичното начало, мъдростта и младостта и се прославя вечното тържество на любовта. Със свойствената си мъдрост авторът открива нови пътища и форми в развитието на нашата драматургия. Новаторският характер на произведението е неоспорим, защото напоследък отново се забелязва увлечение към зрелищни спектакли, към сплитане на сериозното със смешното, към мюзикъла, към търсене на смешното в трагичното, към очаквани обрати във формата, към комични ефекти и „смешение“ на жанровете. В тези увлечения, в преливането на сериозното в смешното обикновено винаги се крие нещо дръзко, предизвикателно и ново, покоряващо, раздвижващо умовете и сърцата.

По-късно В. Петров написва още една пиеса — „Сняг“ (1967), в която също реалното и фантастичното си дават среща, само че не с такава непринуденост, убедителност и топлота, както в първата пиеса. Със средствата на поетичната драма В. Петров отново воюва срещу еснафството и егоизма на хората с желание да им възвърне позабравените идеали. В „Сняг“ има по-малко убедителност и непосредственост, отколкото в „Когато розите танцуват“. Авторът сякаш преповтаря някои свои любими идеи и похвати. Но не можем да искаме от В. Петров да бъде открито войнствуващ и да изостави шеговито-фантастичните похвати, зад които понякога прозират тъжните и весели истини за живота. Опитите на В. Петров засега прекъснаха със „Сняг“ и за това може само да се съжалява. Пътят на един автор, особено в такъв труден жанр

[5] Ч. Добрев. Цит. съч., с. 375—376.

като драмата, не може да бъде винаги само непрестанен подем. Понякога една пиеса само би могла достойно да го представя, какъвто е например случаят с неповторимата пиеса „Майстори“ на Рачо Стоянов или с „Когато розите танцуват“ на Валери Петров.

* * *

Свежата поетична кръв, която бе пусната в попресъхналите жили на драмата, създаде известен смут в критиката, заговори се за „чистотата на жанра“. Но в последна сметка най-хубавото от онзи период на лиризация наджива своето време и до днес представлява интерес за публиката. Неслучайно „Всяка есенна вечер“ или „Светът е малък“ и „Когато розите танцуват“ се реализират напоследък все още като пълноценни театрални и телевизионни спектакли. Това показва, че лиричното обогатяване от онзи период е било нужно и закономерно явление. По-късно неговите основни особености се трансформират съобразно нуждите на съвременността. То не се проявява в първоначалния си „чист“ вид по-дълго време, защото това би било неестествено. Все пак лиризацията обогатява много драмата, но не можа̀ и не трябваше да измести основните драматични принципи. Нововъведенията от лирично естество в ония години са особено силни, но те не разрушиха основните жанрови особености на драмата. Това показва колко устойчив и същевременно незамръзнал по структура и същност може да бъде този класически жанр. Взаимодействията между отделните жанрове понякога са доста широки, разнообразни и неограничени, но важното е да не се нарушава мярката, да не се тръгва по неверни посоки, да не се изневерява на основното направление — вярност на̀ живота и тенденциите за неговото изменение.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София . 1978

КАТЯ ЯНЕВА

ОБЩУВАНЕ С ВРЕМЕТО — ЕДИН ВЪПРОС ОТ РАННАТА ЛИРИКА НА АЛЕКСАНДЪР ГЕРОВ

Творчеството на поети като Александър Геров може да се разглежда по периоди само условно. Той идва в литературата ни категорично, без уговорки за младежка неопитност, публикациите му в ученическите сборници са включени в „Най-хубавото“. Налага се с кръг от проблеми, които не изоставя никога, с характерното си световъзприемане, което се вглъбява, но не търпи преломи, дори белезите на неговата поетика са отдавна заложени. Нищо от това, което е имал през 30-те години, не е загубено. Всичко, присъщо на младото му перо, се е развивало с времето, добивало е чисти и ярки очертания, за да се открои оригинален поетически свят — богат и подвижен в глъбините си, но с удивителна сила на вътрешното сцепление. От тази живо-трептуща цялост не може да се откъсне нищо, без да бъде опростено, и всяка квалификация на отделен момент без оглед на цялото ще бъде невярна.

Общуването на поета с неговото съвремие обаче протича в своята историческа конкретност и поради това хронологическите координати са удобни, когато ни се налага да ограничим наблюденията. 30-те и началото на 40-те години — ранни за творчеството на Геров — са обособен период от биографията му и предоставят за изследване щедро богатство от поетически изяви — началото в „Прага“ и „Звън“ през 1938 г., активното сътрудничество в литературната периодика, първата книга „Ние — хората“ през 1942 г., някои непубликувани в условията на фашизма стихове, влезли по-късно в сборниците му. В изобилието на тези творби имаме възможност да чуем характерния за Геров диалог с времето. От друга страна, годините на ранно творчество са период с решаващо значение в националната ни история — със своята многопроблемност, конфликтност, динамика във всички сфери на живота те дават особена отчетливост на поетовото отношение към света, пораждат творби с документална стойност за идейно-естетическата зрелост на твореца спрямо епохата, за широтата или ограничеността на интересите, за тяхната устойчивост или променливост, повърхностност или задълбоченост, за точността или погрешността на мирогледната позиция, за нейното постоянство или колебливост, за бързината на поетическата реакция, за нейната искреност или

преднамереност и т. н. Следователно интересът към 30—40-те години в творчеството на Геров може по-пряко да ни доведе до изводи, отнасящи се въобще до специфичното за него общуване с проблемите на времето.

Връзката на Геров с времето се осъществява на базата на комунистическия мироглед и марксическото разбиране за изкуството — това е съществено уточнение, преди да се пристъпи към конкретното наблюдение. Изграждането на идейно-естетическите му разбирания е тема, сама по себе си заслужаваща внимание. Тя би могла да предхожда настоящата, като обедини биографични и обществено-политически факти, психологически предпоставки, като включи данни за литературния живот и литературната политика. Творческите прояви биха могли да се използуват като доказателства за детайлите на това оформяне. Тук обаче приемам личността на поета в нейната относителна мирогледна завършеност и няма да ме интересува как се е стигнало до нея. Искам да подчертая само, че възгледите на поета, които се реализират в антифашистката му дейност и творчеството му, естествено произтичат от неговия социален произход и среда, от общата ориентация на творческото поколение, към което принадлежи, от равнището на тогавашната прогресивна мисъл и повелята на епохата. Ще спомена и друго — литературната критика обикновено е признавала комунистическия мироглед на поета, обръщайки се към биографичните факти, но преценявайки творбите му, се е съмнявала в устойчивостта на мирогледните му позиции. Едно връщане към произведенията няма да бъде излишно.

Геров е дал немалко свои автопортрети в ранните си стихове. Не трябва да се спираме при тях — представата ще бъде опростена. Ето в „Младост": „Аз живея сред бедните хора — /аз съм беден, замислен младеж./ Много труд, много сили и бодрост /им раздавам със топъл копнеж." Или „Жажда": „Има радост, но тя е единствена: /че си смел, че си бодър и искрен, /че със своята младост възбудена/ ще се бориш за туй, що жадуваш." Или „Есен": „Ний вървим и със нашите смели, размерени стъпки /пролетта на живота, новата пролет бележим." Това е писано през 1937 г. — твърде общо и все още неизживяно, декларативно. Впрочем под такива стихотворения се подписва и начинаещият Вутимски — лицата все още не се открояват в своята неповторимост. Тези стихове по-скоро показват какъв е искал да се види поетът, отколкото какъв е в действителност. Издават по-скоро в какви принципи е възпитан, отколкото как се е реализирал. Да приемем за сведение тези автопортрети и да видим друг, вече от 1939 г. в „Поезия" — мисля, че той е по-съдържателен:

Със разрошени буйни коси
из грамадния град марширувам
и от страшния грохот безспир
ловя трескави рими и думи.

И със ритъма на анапест
мойте стъпки кънтят по паважа,
а стражар и свещеник, и пес
от мен бягат като от прокажен.

И когато плененият ден
в електрически глобуси блесне,

аз се връщам дома изтощен
от стихийната творческа треска.

Със бездушна, студена ръка
аз прегръщам главата си мъртва.
Моят мозък е пак разкопан,
а сърцето — от чувства покъртено.

Цитирах почти цялото стихотворение. Състоянието на лирическия герой очевидно издава наследствения поетически опит. Настъпателната младежка жизненост ни е позната от пролетарската поезия на предходниците. Не е трудно в първите щрихи на портрета да открием почитателя на Радевски и Маяковски, един човек, който идва на голямата си среща с времето, препълнен с любознателна бодрост, класова проницателност, готовност за дела. Не е трудно в самочувствието му да усетим самоувереност, която е получена по наследство, но чака проверката си. Вече последните куплети на „Поезия" довършват щрихирането на портрета, така че подсказват истинския Геров, оня, който се изтощава от мисъл, който ще мине през дълбокото на живота, за да стигне до своята позиция, на когото нищо няма да се удава леко—нито познанието, нито вярата, нито радостта. Стихотворението хвърля светлина върху един характерен за поета белег при общуването му с неговото съвремие — безкрайно ярка впечатлителност, способност за осмисляне, чувство за отговорност. И ако при споменаването на предишните стихотворения не говорим за младежка незрелост в диалога с живота и не се интересуваме особено от процеса на отделяне от литературните учители, то е защото лирическият герой на Геров не се преражда, той се разгръща, автопортретите му се наливат с живот. Никога не се отрича от принципите, получени в наследство, изпитва ги. Връзката с времето остава все така интензивна по същество, всеотдайна, само че в поетическото й битие поетът съумява да въведе нейното изстрадване. След стиховете, в които един млад човек изповядва енергията си, щастието си от живот, осмислен в борбата, идва ред на творби, в които изповедността ни въвлича в драмата на личността, принадлежаща на своето време. Лайтмотивът на всеотдайността, на страстната ангажираност с проблемите на времето звучи с повече и повече напрежение — в болката, в страданието, в упрека, в злобата, в радостта, в шепота на мечтата, за да отекне почти като вик за помощ:

Умирам от нестихващи възторзи —
умирам, о земя, от свойте мисли!
(„Марш")

Това вече е същинският Геров по отношение на съвремието от 30—40-те години, а имаме основание да кажем — истинският Геров, който и днес ще напише: „Открито е челото ми за цялата вселена."

Геров посреща своето време в широтата му. Проблеми от социален, нравствен, философски характер привличат вниманието му и той не намира причина да не откликне. Творческото поколение, към което принадлежи, въобще показва отзивчивост към многоликия живот, която от младежко любопитство прераства в осъзнато поетическо изследване на света, превръща се в естетически принцип. В стиховете на В. Петров, Б. Райнов, Вутимски наблюдаваме, както при Геров, сложно преплитане на проблеми от различен характер, широк обхват на погледа. Творческата личност е в треската на изследването, будна, отговорна, творческото задоволство идва от проникновението, от

близостта до самата пулсация на живота. Дори най-смутеният от събитията на времето Вутимски ще каже с огромно удовлетворение: „Не съм затворен кръг.“ У Б. Райнов принципната съпричастност с живота поражда често мотива за преодоляване на книжното познание (мотив, който не срещаме у Геров, но е забележим също у Валери Петров). Действителността така наложително центрира вниманието на младите, така безапелационно обсебва духовните им сили, че отрича не само виденията от прочетеното, но и всяко състояние на унес. Богомил Райнов като че ли е най-краен в признаване повелята на суровия живот — подлага на присмех и младежката мечтателност. Деветнадесетгодишният Геров с малко несвой още глас заявява:

Нещо грубо,
стихийно безбрежно
ме поглъща,
увлича,
зове.
Пред световните
бурни
събития
аз високо
изправям
глава.
(„Грубост“)

Вниманието на младите от 30-те години към суровата реалност във всичките ѝ измерения, все по-дълбоко и ангажирано навлизане в нея, прави творческото им дело реакция срещу дехуманизиращите тенденции в капиталистическото общество. Преди всичко за своя лирически герой те няма да допуснат онова нещастие, с което е заредена цивилизацията на съвремието им — механизирането в ежедневието, духовното умъртвяване, състоянието, описано от Геров:

И в онзи град от камък и желязо,
във безпощадната борба за хляб,
ще отминава, без да забелязва,
че слънце грей, че пада едър сняг.
(„Дете на прозореца“)

Принципната за поколението отзивчивост, откритост спрямо съвременността е белег на неговата жизненост и безспорно качество, което приобщава към новото изкуство на епохата.

Ранната лирика на Геров е подчертано социална и тук не могат да се правят никакви уговорки. Срещаме поет, чувствителен за разнообразните импулси на живота, готов да сподели с читателя всяко поетическо мигновение. Неговите стихове претворяват ярките му съприкосновения с реалността — вдъхновението му е импулсивно, реакцията — бърза и гореща, изповедна. Естествено е такъв поет да ни поднесе стихове, засягащи различни сфери на живота — от политическите до съкровено интимните. Осъществява се широк диалог с действителността. Но социалният характер на лириката му, при цялото богатство на мотиви и интерпретации, е очевиден в нейната цялост. И преди всичко — в характеристиката на лирическия герой — той ще минава през полюсите на чувствата, ще сподели колебанията си в осмислянето

на явленията, но и в моментите на осамотение ще бъде син на времето си, личност със своя гражданска характеристика. Младият поет е неспособен да изолира свой интимен, необвързан с големите събития свят, неспособен да отдели личността от обществото. При това думата „неспособен“ не съдържа намек за неосъществен стремеж, употребявам я, защото подчертава гражданствеността като нещо органично за поета. От друга страна, стиховете, предизвикани от конкретни политически събития, притежават вътрешно напрежение, присъщо на изповедните моменти. Външното събитие е преживяно така всеотдайно, че влиза в интимния свят на твореца. Двете начала — гражданско и интимно — при Геров получават напълно естествено единство.

Общуването на поета с неговото съвремие се развива в средата на големия град — в същност градът му „поднася“ епохата, заангажира духа му с променящите се в течение на годините социално-политически, нравствени, битови, психологически проблеми, дава основа и специфично осветление на философските въпроси, към които поетът извежда конкретните си наблюдения. Градът — този микрообраз на света — става за Геров дълготрайно вълнение, източник на напрегната мисъл.

На първо време градът идва в лириката му особено динамичен, мащабен. Донася горещия дъх на асфалт, шума на тълпата, рекламните блясъци. Картините са подвижни, често хиперболизирани до необходимата яркост, неведнъж—студени, тревожни, никога—уютни. Заредени са с живот. Искам да приведа стихотворението „Светлини“ и ще го цитирам цялостно, защото твърде ясно показва какъв вижда поетът своя партньор в диалога:

Аз напускам задушната стая
и с очи, що във треска горят,
ще се скитам сам и замаян
из недрата на грамадния град.

Щом се мръкне, във блясъци руква
от витрините електричен порой
и с грамадни неонови букви
ми говори, разкрива се той.

И когато трамвайни чудовища
се прибират да легнат в нощта,
той все още е буден, все още
има сила, живот, красота.

В небесата — рекламни хвърчила,
долу — барове, фирми безчет.
О, сърцето ми се е научило
всички букви в града да чете!

Този град, този ад динамичен —
широко проснат под звездния свод.
На борбите му тежки обричам
своя млад и напрегнат живот.

„Описанието“ дава достатъчно пълна представа за социалната и битовата атмосфера, която е създала поета и която му поставя първите си въпроси, но издава и нагласата на твореца спрямо постоянния обект на поезията му: тре-

скав интерес, поглъщане на впечатления до замайване, способност да се потопиш в средата, в нейното многогласие, чувствителност за всички нейни сигнали, будност, умение да разчиташ смисъла им и, накрая — съзнание за сложността на „този ад динамичен".

Геров не става пейзажист на града. Между връстниците си той се отделя с твърде небрежна походка из интериора на селището. Картината не го привлича, той никога не потъва в естетическото ѝ съзерцание. Липсва му време да я разглежда, търсейки нови прелести. В сравнение с него Вутимски е наистина прехластнат пътешественик из софийските улици, на когото съзерцанието донася наслада. Външният свят отеква в душата му с мелодиите на различни настроения. Той е най-щедрият пейзажист от своето поколение, способен да открие красотата сред толкова нищета. Картините му съхраняват едно отминало време:

На стария огромен мост,
където хората минават във мълчание
сред трясъка на грозните коли,
на стария огромен мост
във вечерния мрак
стоя и гледам как
в далечните мъгли
на изтока
без шум се ражда лунното сияние. . .

(„Мост")

Рисувал е града пролет и зиме, в блясъка на слънцето и по-често — в сивите ронове на мъглата. В неговите пейзажи е вписана самотната му фигура, дитеща топлотата на осветен прозорец, на човешки говор. Геров не може да му бъде спътник в това тихо блуждаене, не би могъл с неговата радост да слуша звъна на капчука, скърцането на колите, да се потапя в светлината на залеза. Не можем да си го представим сред „хората. . . в мълчание" да стои, заплетен от раждането на луната и да не се разкъсва от своите хиляди въпроси. Геров е зареден с неспокойствие, с трескава тревога. За него зримото е само необходимият фон или много изразителен препредавател на човешкото настроение. Ето негови градски „пейзажи":

Високо в тъмнината циферблати
над улиците опустели бдят.
И в стъпките ми тежки тишината
на влажната студена нощ кова.

Вървя край къщите жестоко сам,
отбягвам сенките, мълча и страдам.
О, тази страшна нощна тишина
между студените, спокойни сгради!

(„Елегия)

или:

С неспокойния вятър —
на вълни се разля тъмнината.
Златни сенки се мятат
и страхливо пробягват на запад.
. . . . . .

О, разтваряй гърди —
тишината и вятъра вдишвай.
Всяка клетка тупти
и живее под бялата вишна.

(„Земя“)

Картината разтваря в себе си душевното състояние на лирическия герой,тя е създадена в негово име. Сред града, сред неговия пъстър картинен свят Геров стои,заинтересуван от човека. Към неговия вътрешен мир е настроена цялата му поетическа сетивност, тук се проявява деликатната ѝ чувствителност, бързата ѝ реакция. В лириката му пейзажистът е само помощник на психолога. Така че в смяната на картините ще търсим динамиката на човешките преживявания, не изгледите на столицата.

Градската поезия от 30-ге години, към която принадлежи Геров, проявява двустранно отношение към основния творчески обект — модерния капиталистически град. Безспорно е съзнанието за принадлежност, неотделимост от него, то влиза в характеристиката на лирическия герой. Градът е родното огнище. Всеки от младите поети е признал обичта си. Топлотата се долавя не само в мъчителните стонове на Вутимски: „Далечен град! *При теб, при тебе* искам да се завърна аз“ — признание, което звучи като молба, като надежда за спасение, но и в непривичните за Б. Райнов моменти на разнеженост:

Но ти беше хубав, град опушен,
в младите очудени очи.
Гледах през прозореца и слушах
тътненето ти по цели дни.

(„Автобиография“)

Геров е привлечен от тоя „величествен град — вдъхновител“, улицата за него е „пълнокръвна артерия“, витрините — „електричен порой“, обгръща го градските шумове, понася го движението. В стиховете му градът въплъщава живота, актуалността, развитието. Притегля го с човешката близост, дава му усещането за приобщеност към човечеството, към неговите проблеми, ражда сигурността му, че не е сам, че е включен в ритъма на съвремието. И макар това усещане за града като съсредоточие на живот да присъствува у всички поети на поколението, нито един от тях не противоречи на жестоките обвинения на Смирненски: „Ти целият скован от злоба си, о шумен и разблуден град“, нито един от тях не пренебрегва въпроса: „Какво им даваш от разкоша си, ти, толкоз щедър към едни“и всеки на свой глас изрича: „Братя мои, бедни мои братя.“ Градът се явява и въплъщение на капиталистическото общество, носител на неговите заплахи.

Отчетливото социално виждане, проявено в поетическия образ на града, не е откритие за поколението от 30-те години и не може да бъде негово откритие. То е вече усвоена традиция, завоевание, от което спокойно се тръгва нататък. За младия Геров, възпитаника на ремсовите кръжоци, социалната характеристика на града, класовата определеност на проблемите му, е въпрос не на откриване и осъзнаване, а на историческа конкретизация и изразяване. В художественото пресътворяване на съвременния му град и неговите проблеми могат да се намерят собствените постижения на младия поет.

В урбанистичната си поезия А. Геров поставя с извънредна острота конфликта между човека и капиталистическото общество. Той обаче почти не

засяга икономическия аспект на социалната несправедливост. В стиховете му рядко ще срещнем образа на нищетата, картините на жестока бедност. Акцентите са в друга посока — поетът се интересува от дехуманизиращата същност на тогавашното общество. Градът показва начините да се убие човешкото у човека, да се превърне той в „малка машинка за труд". Тревогата на поета се ражда от нравственото изтощаване, от духовното опустошаване, от зловещия дъх на отчуждението. Той стига до сериозни и актуални проблеми, които определят основни мотиви в ранната му лирика.

Интерпретацията и на обичайни за нашата поезия мотиви в стиховете на Геров става в светлината на новите вълнения. Ще посоча два примера — стихотворенията „Приказка" и „Портрет", написани по твърде стари мотиви. „Приказка" притежава неподозирано очарование. То е досег до голямата, неедноизмерима красота на живота, която съдържа и осезаемата прелест на морето, плуващите облаци, момичето на брега, белите чайки, изчезващата лодка и незримата красота на бунтуващата се човешка душа. Вътрешното напрежение насища пейзажа, налива го с все по-тъмни тонове, докато разкъса тишината: „Искам всичко, което двайсетият век ми предлага." Протест срещу бедността? Недоволство от безработицата, глада? Нещо повече. Лирическият герой, онова момче, което целува вълните, мъчи се да спре с ръце ветровете и пак крещи: „О, лети, малка лодко!" — иска от живота не просто доволство. Неговите мечтани десет сребърни кораба трябва да му донесат всичко — самочувствието на човек. Не да го избавят само от нищетата — да му открият достъп до това, което човечеството е постигнало до двадесетия век. Стихотворението представлява типично геровска интерпретация на въпроса за социалното неравенство, при която се подчертава духовното ощетяване на човека, на преден план излиза драматичният му порив да се отстои. Нищо еснафско, потребителско не може да се открие във фантастичните мечти на героите за богатство — те искат достъп до красотата, която човечеството е отвоювало за себе си, а която по социалните закони на съвремието принадлежи на малцина.

Аналогична трансформация претърпява мотивът за синовната обич в ранното стихотворение „Портрет". Поетът тръгва от изповедите на привързаност, близост, благодарност към майката — нещо традиционно, — за да продължи, превръщайки творбата си в призив за опазване на жизнеността в изнурителното ежедневие, в предупреждение срещу мъртвината на застиналата мисъл. „Не загубвай своята сърдечност — моли той — и своите хубави очи замислени", не забравяй „неясните простори, с тайнственост наситени", стремежа към непознатото. Приближаването до смъртта започва с успокоението на мисълта, с миговете на равнодушие. Грижата за майката, станала повод да се напише стихотворението, се разгръща в конкретна картина, наситена с битови детайли, но тя е осмислена дълбоко — философското проникновение стига до анализ на човешката жизненост, до откриване на нейните корени и врагове. Болката назрява в неживите светове на обезчовечената старост, намира лек в съпротивата. Мотивът за синовната привързаност прераства в проблемен възел — жизненост, младост, старост, смърт.

В редица други творби Геров пряко се занимава с проблемите на капиталистическия град — третира мотивите за механизацията на живота, за отчуждението. Твърде отрано му тежи „повелята" да бъде човешка машина за труд и за него не е тайна, че тази социална принуда е насочена към сърцевината на жизнеността. Противопоставя й се упорито:

Няма в нас колелца на часовник,
няма в нас металични бурми.
Затова ний не ще се опомним,
ще се борим, напред ще вървим.

Това е все още младежка декларация. По-късно ще се въплъти в творбите и мъчително тежкото изживяване на пораженията. Лирическият герой ще усети първите задъхвания, ще признава действителната тежест на бремето. След настъпателните строфи на първите младежки заявления ще се доловят първите дисонанси на мъчно отвоюваната жизненост и поетът, като се отказва от показната бодрост на стиха си, откъсва се от характерното за други поети самочувствие, навлиза в несигурните, но типично негови светове на трудни, променливи, остри изживявания в отстояването на човека. Стиховете му ще покажат все по-осезателно колко много струва на човека да запази човечността си в едно общество, което го отрича. За Геров това е същинска драма.

София от навечерието на войната не е най-яркият случай на модерен капиталистически град, не очертава може би достатъчно силно крайностите на цивилизацията. С това се обяснява фактът, че Геров изнася проблема за човека в механизирания свят всред по-красноречив декор — декора на „фантастичната" Америка. В „Ние — хората" е поместено стихотворението „Писмо", което лековерно можем да приемем за мечтателно обръщение към страната на филмовите звезди и небостъргачите. Лирическият герой, като че ли изоставил типичната геровска сериозност, е препълнен от желание да забрави европейските „вманиячени величия", да успокои нервите си, „до скъсване обтегнати", именно сред простата механичност на цивилизацията:

Аз искам при теб да си отдъхна.
Да заживея просто и автоматично.

Ето че у поета се е родила мисълта за бягство от тревогите на живота, ето го същинското бягство от отговорностите на епохата. Напред към простата автоматичност! В представите на героя се появяват всички чудеса, известни от филмите — пристанищни кръчми, морски вълци, асфалтирани шосета — картини, странно преплетени със знанието, че в Америка господствува борбата за хляб, че именно тя е „раздвижила града, небето и океаните", а простият и автоматичен живот довежда до тази „велика човешка незначителност", над която слънцето се присмива. Т. е. поетът стига до далечната страна, за да види зад цветните филмови снимки духовната убогост на опростения живот. Лирическият герой се докосва до прелестите на цивилизацията, за да загине в порив към истинското, живото човешко чувство. Последните стихове на творбата пресъздават един акт на съпротива срещу регулирания, умъртвен свят;

И в този миг да се подхлъзна и да полетя.
Между осемдесет и осмия
и осемдесет и седмия етаж да издъхна,
и сянката ми като тъмен лъч да прекоси паважа,
където хладнокръвният стражар
идеално регулира движението.

Драматичността на стихове като тези идва от двете възможности, които поетът съзира в съдбата на човека — една, която го плаши — да се подчини на равномерния механичен ход на ежедневието, без мисъл, без порив, т. е. да

се отрече, и друга, която го възхищава — да бъде устойчив, да бъде от онези хора „с уморените очи", у които мисълта стене, но продължава да будува. В разрешаването на тази вътрешна алтернатива поетът хвърля много усилия. Лирическият му герой изживява двете крайности — ето „Времето"—поддава се на „хищната му власт" и, обратно — с цената на жертви е опазил духа си за живот. Човекът в ранната лирика на Геров има нежна, ранима психика пред грубата сила на неживото, но и странна жилавост. Той е и създател, и жертва на цивилизацията. Дълбоката противоречивост на живота се вплъщава в неговите трагедии. Геров неведнъж ще се интересува от съдбата на слабия, изхвърления от релсите на живота човек и ще създава творби като „Скитник", в които ще ни поразява остро почувствуваният конфликт между цивилизацията и нейния създател:

Понявга той излиза на асфалтено шосе.
Летят сред слънчев блясък черни каросерии.
И неговата мъничка ръка приветствува
грандиозния ръст на днешната цивилизация,
която така просто, сякаш на шега
го изхвърли през оградата.

Един от най-отдавнашните и най-трайните мотиви в лириката на Геров, също наложен от съвремието, е мотивът за отчуждението. Капиталистическият град с откройващите се предпоставки за затваряне на индивида въвежда този мотив още в юношеските стихотворения на поета, дава му историческа и социална конкретност. Неизменен фон на страданието става хладният градски пейзаж, „където всичко е нетрайно, където хората дружат без искреност, без скръб, без тайна". Макар появил се твърде рано в творчеството на един поет, въпросът за отчуждението не може да се обясни с литературни навеи — поставен е с дълбока страстност и младият автор безспорно се домогва до свое решение на проблем, който го вълнува. Оформя се типичната геровска концепция — самотата е човешко нещастие, в чиято основа е социалното устройство. С тази концепция поетът се включва в обсъждането на актуално явление, което интересува цялото творческо поколение. Тогава, през 30-те години, Геров ще тръгне от признанието за потискащата, сломяващата сила на самотата, за да стигне в сегашната си поезия до хиперболата: „Ако не умре от самота, човек може дълго да живее" — становището е постоянно.

Не бихме могли да говорим за успешна изява на Геров в интепретацията на проблема за отчуждението, ако той не го въвеждаше в съдбата на своя лирически герой, ако по законите на творческата си индивидуалност не се заинтересуваше от процеса на вътрешното му изживяване. А точно това наблюдаваме в творби като „Самота", „Ужас", „Път", „Гротеска". Проблемът не се коментира външно — той е изведен от конкретното изживяване в един напрегнат човешки свят, то е страдание на лирическия герой, негово трудно решение, поражение или победа. Една вътрешна драма, на която поетовата искреност ни прави съпричастни.

Чувството за самота е чувство, неискано за лирическия герой, настроение, от което той бяга. Тя му носи горчивото недоволство от себе си, мъчителното подозрение, че е ненужен, „като камък захвърлен и сам", кара го да се пита няма ли вина пред хората, не е ли напразен животът му. Породена от една или друга причина, обяснима или смътно необяснима, самотата е проклятие на деня му, нещо, което зле го потиска, от което той с усилие се отърс-

ва. Но всичко в преживяването на кризисния миг издава събирането на човешките сили, порива за ликвидиране на стените. Така стихотворенията на Геров, посветени на отчуждението, са заредени с мисъл за човешката близост — те са опровержение на самотата. В биографията на лирическия герой изповедите на самотата стават върхови моменти на човешката близост, моменти на нейното отвоюване и страстно осмисляне.

Характерно за Геров конкретизиране на порива към човешка общност, колкото и да е странно, виждаме в отношението му към природата. Въпросът е интересен и не еднопланов, но ще го засегнем кратко — ако започнем със стихотворението „Земя" примерно и усетим онова на един дъх устремяване към дълбокото, при „влажните корени", ако чуем молитвената заповед: „Родна земя, приюти ме сред твойте треви", ще доловим вече ужаса от самотата, упованието, ако си наранен от хората, ще намериш топлотата на майчицата земя — „Много страдах през тези дни, майчице". Една пълна непоносимост на самотата и бягство към. . . очовечената природа. Тя, като майка, ще приеме изповедта на болка, но не на озлобление (само Геров може да каже без ирония: „Аз съм много *обиден от милите, умните хора*"). Героят идва сред природата, след нейната тържествуваща хармония, за да излекува раните. Но приютен сред топлите треви, остава с поглед към хората, с мисъл за тях, очарован, той вижда как „нежният здрач му протяга ръка" — образ-обещание за помирение с това несъвършено, затънало в тревогите си човечество.

За да се повярва на Геров, че бягството от човешката общност никога не му носи облекчение, а всичко отново го връща при хората, трябва да имаме пред вид и стихотворения като „Улица", в които пряко е призната животворящата сила на близостта:

Но вървя сред тълпата.
Самотата се бавно стопява.
Пак избликват във мене
воля, жажда, копнеж и живот.

Аз съм вече спокоен
и може би точно тъй трябва:
не да търсиш сам себе си,
а да търсиш човешкия род.

Уместно е може би да стане дума за интерпретацията на споменатите градски проблеми в творчеството на останалите от поколението, а и в работите на зрели вече поети, но тук не можем да го осъществим. Все пак прави впечатление суровата изобличителност на Б. Райнов спрямо капиталистическия град — у поета говори самочувствието на превъзхождащия, на прозрелия в тайните. В стиховете му градът е видян с остър саркастичен поглед, неговият декор е превърнат в бутафория, драмите му будят злъч. Не очакваме да видим в очите на този поет мъчителните сълзи, които в същото време горят у Геров. Очевидно изобличението преминава през различни пътища на сърцето, изричат го лирически герои от различен тип. Разкриването на града при Геров е съпроводено от трагедията на личността, която открива измами. Упоритата му съпротива и в черните мигове на отчаяние го отделя, от друга страна, от лирическия герой на Вутимски, у когото има пак огорчение и болка, но в друга гама — гамата на потиснатост и безприютност, на някаква тиха несмелост. Надмогването на социалната жестокост при него е пробля-

сък на живот, който угасва в мъката: Вутимски е най-ранимият от своето поколение, най-деликатно чувствителният пред безогледната реалност. Но и неговият протест срещу дехуманизацията е очиведен в трайния порив към топлотата на човешкото присъствие, в уважението към човечността.

В творчеството на Геров съзнанието за враждебната същност на капиталистическия свят придава особена сериозност на младия поет в наблюденията му над градския човек, внася много напрежение в пресътворяването на съдбата му. Забележително е, че поетът не се задволява да види и изживее факта на насилието, общо казано, на действителността над човек, той търси неговите съпротивителни сили. Фактът, че човешките поражения присъствуват в творбите му, издава нежеланието му да опростява проблемите. Не се съмнявам, че поетът се ориентира добре в светлосенките на своето време — неговият лирически герой остава удивително верен на посоката — отстояване на човечността. Но срещата на човека със сложния свят на капиталистическата цивилизация в поезията на Геров от края на 30-те и началото на 40-те години е видяна в богатството ѝ от въпроси, преживявания, съдби — нещо, което прави творбите значителни и вълнуващи сведения за времето, интересна част от нашата урбанистична литература.

* * *

Начинът на Геров да общува с времето си добива съвършено отчетливи контури в стиховете му, породени от военните години.

Войната поразява поета. В творбите му светът се явява в ярки и страшни очертания:

Самоубиват се в нощта бомбандировачите.
В реките скачат ужасени танкове.
И цвилят, и препускат лудо в здрача
обезумелите коне.

А хората със кървави ръце —
клането на добитъка временно отложили —
купуват маски за божественото си лице
и точат своите ножове.

(„Епоха")

Тази картина на времето ще завърши с толкова компрометиралото автора си заключение:

не ме вълнувате, не ме затрогвате,
за вас не ми е жал. Аз не скърбя,
че два милиарда някакви картофи
днес населяват бедната земя.

В един от сборницитт си той ще го промени: „Аз не скърбя, че толкова излишн, жалки хора днес населяват бедната земя" — и ще сгреши с промяната, защото оня по-раншен, обиден упрек към човечеството е напълно естествен за състоянието на неговия лирически герой. Не е трудно да се долови неистовата мъка в тези думи. Мъка от едно очевидно безумие, мъка, която поражда злост. „Аз не скърбя" — а поетът умира от своята скръб — войната негово нещастие, негов ужас. „Не ме вълнувате" — а той би искал „да угас-

нат светлините, на смърт да бият непрекъснато камбаните". Той е вбесен от „изострения апетит на хората", от червилото по устните на жените. Той не може да приеме това — „войната и животът си текат. Земята се тори за хиляди години." Не може да приеме равнодушието пред страшното престъпление. „Аз не скърбя" — той е пълен с мъката, която го съсипва, с лютите сълзи на срама:

И някой ден ще се срамуваме да минем
през тези равнини, набъбнали от кръв.

„Аз не скърбя". Не зная друг наш поет, който буквално да е преболедувал войната в своята поезия. Като че ли цялата мъка на времето нахлува в стиховете на Геров от оня ден на 1939, когато пред лицето на едно нашествие и пред лицето на едно покорство той ще извика: „Боже, колко бях горд, че живея в двадесетия век!" Нещо се е счупило. Геров няма да напише вече: „Слънцето изгрява в ярка вяра, вятърът е с трепетни уста", нито „В есента на живота поникнали, пламнали пъпки — към тревожните дни ний отиваме буйни и свежи." Оня март от 1939 г., изглежда, е сложил точка след толкова младежки клетви на оптимизъм. Истинската вяра е мъчна. В годините на Втората световна война Геров ще мине жестоки стъпки — дошло е голямото изпитание за неговото поколение. Младостта е изненадана. У Вутимски се наслагват тягостни впечатления за някакъв хаос, който ще завърши с ново раждане на човечеството — „И цялата земя ще стане друга." В настроенията на неговия лирически герой ще се преплете тревожното очакване с умората от настоящето. Крехка надежда ще разведрява прихлупените хоризонти на големия град, без да влее живителна яснота за събитията:

Един след друг навлизат континентите
във бойната редица на войната.
От раждането на света до днес
не е бил по-зловещ и кървав вятърът.

(„През хаоса")

Богомил Райнов като че ли е едногласен с Геров в обвинението си срещу времето, което се въоръжава до зъби, забравило човека:

Светът, забравил себе си, дори
с желязо и корав бетон се храни,
с петрол горчив си жаждата пои,
с бодлива тел превързва свойте граници.

(„Война")

Но той не навлиза така всеотдайно в разтърсващата тревога на дните, неговият герой е вътрешно мобилизиран, стегнат, неговата позиция срещу „този град с бетонено лице", срещу „банките и чековите сметки" е премислена и устойчива, остава му да заяви: „Започва бой, мой бодър стих, лети! Лети без страх, без отдих, без примирие." Усещаме наличието на една вътрешна броня, която няма да допусне до него остра мъка — Геров изпитва болката ѝ:

. . . тези подлеци наежени,
към небето обърнали свойта муцуна в газова маска.

Те ще разкъсат мойта душа върху телените мрежи.
Те ще зазидат и моята мисъл в стоманена каска.

(„XX век")

Не бързам да приема тези признания като викове на панически ужас, но очевидно те издават душевно вълнение, което у Б. Райнов е по-овладяно, у Вутимски не притежава същата страстност, у В. Петров има в подтекста си вътрешна бодрост, мъдро присъствие на широкия, окуражаващ свят. Войната обръща цялото поколение с лице към себе си, налага му проницателност, обаче нито един от младите не може да се похвали с такава ясна и спокойна увереност, каквато изповядва Радевски пред идния ден:

Аз знам:
ще дойдеш —
сещам твоя дъх.
Насъщния ни хляб ще ни дадеш ти.
Тъй както подир суша идва дъжд —
да освежи, да окрили с надежди.

(„Бъдеще")

В книжката „Изкуство и критика" от 1939 г., където е публикуван цикълът стихове на Радевски („История", „Родина", „Бъдеще"), влиза и стихотворението „Родина" — един от първите отгласи на Геров за войната, — то веднага показва гореща решимост, лишена от спокойствие, близка до екзалтацията — ето един куплет, без наложените поради цензурата промени, за да се види дори външната отлика от спокойната ведрина у Радевски:

Аз ще дочакам оня час велик,
когато с остри, светкащи зеници
ще тръгна като беден прост войник,
за да те браня, майко, от войниците.

Ако искаме да разберем политическата лирика на Геров от времето на Втората световна война, а тогава той пише именно политическа и само политическа лирика, трябва да имаме пред вид, че лирическият герой ни отправя към личност, граждански заинтересувана, страстна, отзивчива, активна. Геров е дошъл в поезията ни от редиците на Ремса, той се е интересувал от пролетарското изкуство, изучавал е теорията на „новия художествен реализъм", изнасял е, както се казва, идейно издържани реферати по международната обстановка и военните действия. Биографията му не оставя съмнение, че младият комунист е бил наясно по същността на войната, ролята на нацизма, значението на Съветите, задачите на народната съпротива. Поезията му от онези дни обаче съвсем не е преразказ за неговите обществено-политически познания, нито рецитация на представите му за бъдещето. Тя е открит за нашите очи интимен свят на страдание и упорита мисъл, донася до наши дни драмата на човека, който в ужасите на безчовечието отстоява хуманизма си, калява вярата си. Никога не можем да го наречем наблюдател на събитията, техен регистратор — те са неговият живот тогава. Времето е трудно, задава хиляди въпроси, но то не е хаос пред очите му. Крайно чувствителен за всичко случващо се, поетът не потъва в лабиринтите на събитията — той е напрегнат до крайност, но не без посока. В съпоставка с поети като Радевски и Вапцаров може да изпъкне особеният начин, по който той се отзовава на войната.

Патосът на Радевски от годините на войната е патосът на вярата и твърдостта. Тревогата от събитията се отлива в готовността на лирическия герой да изпълни войнишкия си дълг, но ужасът няма достъп до неговата светлоуверена поезия, обърната към бъдещето. В дните на войната Радевски мечтае. Геров няма това спокойствие. Той преживява победите на Хитлер като лично нещастие. Той е яростен от тази беда, той се бунтува. Не може да се отдаде на мечтата — твърде близо е до събитието, вътре в нещата. А Радевски в „задуха зловещ" чува идването на „денят — дълбокият и вечен ден", в задухата на фашизма умее да се радва на идващото. Неговите размисли за съдбините на човечеството в тези години неизменно имат един извод: „като един ще вдигнем ний гърди, когато трепне знамето на Ленин". Болката не доминира никога, има спокойно очакване на решителната битка. Неговият герой е войник в готовност. (Разбира се, поведението на поета Радевски по отношение на войната, поетическата му позиция има своето обяснение.) А у Геров живее страшно нараненият човек, непримирим, обричащ се да мъсти всекиму, у когото вижда виновник. Не притежава упованието, не е от тези, които могат да кажат: „Аз знам, аз вярвам, че си права, когато съгрешиш дори" и неговите пътища до бойните знамена са тежки, изнурителни.

Творбите му, създавани по времето на войната, поразяват с емоционалното състояние на лирическия герой — в основата си то има горещото чувство за вина на съвременника пред поколенията — допуснато е човекоубийство, компрометирана е хуманността. Виждаме го овладян от тревога. Не тревогата на безпътицата, на душевния смут, а тревогата на висшата отговорност за станалото, на крайното възмущение, заклинание за действие. Жадува жестоко възмездие за допуснатото изтребление. Само така можем да си обясним яростта му от привидната нормалност на военновременния живот, жаждата му човечеството с всяка фибра да усеща войната:

Ти искаш да угаснат светлините,
на смърт да бият непрекъснато камбаните,
да са заключени завинаги вратите
на кафенетата, кината, ресторантите.

(„На един приятел")

Една реакция — не дъното на отчаянието, а върхната точка на гнева. Това, което поетът не може да понесе, е фалшивият дух на съвремието — като че ли нищо не се е случило, като че ли всичко си е в реда на нещата, не се вършат престъпления, не се опозорява светът, не загиват хора. Как е възможно — животът си тече, тълпата се наслаждава на удоволствията му! Какво огромно безразличие пред такава огромна беда! Поетът иска да разтърси заспалите, да разлюлее камбаните — смърт, смърт шествува, човечество, опомни се, ти си отговорно! Започва голямата мъка на гражданина — как ще погледнем бъдещите хора, допуснахме земята да набъбне от кръв!

И под перото на Геров се раждат творби, в които обвинението е като че ли твърде широко, като че ли са забравени нашествениците, като че ли вълната на злостта се е разляла дрещу цялото съвремие, срещу всички:

От нищо не съм изпитвал такова отвращение,
както от вас, приятели хора,
с вашите скъпи деца и любими семейства —
вие, които изпълвате банки, учреждения и кантори.

Когато ви гледам ухилени или навъсени,
с очила, с вратовръзки,
неразделно свързани с модата,
виждам в очите ви зъби, капани и въдици,
виждам в душата ви вашето сляпо нищожество.

И ме е срам от небето, тъй необятно,
от свободните птици, които летят в висините,
от росата, която сутрин блести по тревата,
и от моето куче, което ме гледа усмихнато.

(„Хора")

Внимателно да четем обаче. Градацията на това отвращение не стига до човеконенавистничеството. Стига до отричане на равнодушния студено егоистичен човек. В годините на решителни събития, на жестоки насилия и борби „сляпото нищожество", доволството, спокойствието Геров естествено и с пълно право свързва с тържеството на „свръхчовеците" и „свръххищниците". Може ли да избяга, да „запази душата си" от тези хора, нищожни дори пред животното? Бягството не е спасение — затворените врати, закованите прозорци, уединението с любимата — нищо не може да го избави от тревогите на света, нищо не може да му отнеме чувството за гражданска отговорност. И възмутен от всяко малодушие, той ще продължава да търси будните: „Хора, няма ли между нас смели и горди!"

Едно уточнение — и за Геров нацистите са начинателите на този „смъртоносен порой", обект на изобличение. В стиховете му ще намерим образа на нацизма, грубо отблъскващ:

Вашият войнишки чатал
се забива като пергел в корема на Европа
и описва кървавите граници на вашето господство.
Апостоли на робството,
с каква страшна сила ви ненавиждаме!

(„Германци")

И този поет определя хитлеризма като чудовищно проявление на „безумни идеи". И той поставя нацизма на исторически определеното му място — срещу прогреса и човечността. И в неговите стихове се откъртва познатото: „С каква страшна сила ви ненавиждаме", ненавист, стигнала проклятието: „Камък върху камък да не остане от градовете ви." Но Геров не следи събитията, за да разобличава фашизма, да отбелязва неговите зверства. Той търси корените на фашизма като исторически факт и ги намира в безчовечната същност на капиталистическото общество, във взрива на потребителската страст в смазания съпротивителен дух.

В преценката на събитията, в тяхното изживяване Геров не познава полутоновете. Той е краен в израза на чувството. Той е „покрусен", иска да изтрови равнодушните, моли се, заклина, шепне: „О, свобода, миличка свобода, ти вече си тъй близо." Емоционалният порив на момента го издига високо — той е рязък съдник на времето си, не търпи уговорки, не разчита на смекчаващи вината обстоятелства:

Братя чехи, не ми се сърдете. След много години
може би пак ще бъдете горди, щастливи, могъщи.
Но сърцето и мойте очи не са толкова силни
да простят, да проникнат в далечното хубаво бъдеще.

Та кога ще се бием, щом под робство отиваме мирни?
За какво са орлите стоманени, верните пушки?
На небето звездите горят като сълзи неспирно,
свободата пищи под нацистките тежки ботуши.

(„Март, 1939“)

Ако стиховете на Геров за войната ни смущават, то е, защото поради своята обвързаност с момента поетът не поставя ударенията там, където сме свикнали да ги намираме в антифашистката ни поезия. При Вапцаров, да вземем него като пример, акцентът неотклонно стои върху вярата в бъдещето, в развръзката на двубоя, в „ще имаме хляб“, „ще имате радост“. Вапцаров пише за социално потиснатите не за да изрази мъката и протестта си срещу потисниците, а за да посочи как нарастват и се осмислят съпротивителните сили на класата. Той разказва за човешката поквара, за да стигне до „браво, човек“, той характеризира своята епоха точно и остро не само за да я видим в нейната „дива жестокост“, но преди всичко „препускаща лудо напред“. Суровата му поезия на пролетарий ни е дадена, за да „нахрани с вяра“. Силата на Вапцаровата поезия е силата на неговата вяра. Лирическият герой на Геров е толкова далече — в пъкъла на настоящето, в ежедневието на войната. Той може да сънува влакове с рози, но сърцето му безмилостно изтръпва от звуците на военния марш, възторзите му се гърчат сред военната психоза. И за Геров е ясно — „няма изход за стария свят, не може да има“, и за него е неотменно: „вратите на новия свят ще бъдат разтворени“. Но това е дълбоко в съзнанието, съкровено и немногогласно. То не може да укроти страшните чувства на настоящето. Вярата не е балсам за раните му, тя е светлина, която не загражда душата му от настоящите ужаси. За поета Геров ежедневието е по-силно, по-впечатляващо от представата за бъдещето. Чак след победата, през 1945 г., той ще каже: „Велика война, ти пробуди народите.“

Но и за него идват моменти, когато, овладял многогласието на чувствата, уточнява нещата. Един от тези случаи е стихотворението „Народ“, поместено в „Ние—хората“. То има програмен характер и не е излишно да се цитира част от неговите недвусмислени строфи след всичко, което се е казвало за тревогите и „мятанията“ на поета по време на войната:

Слушайте вие, спекуланти, търговци, висшисти,
дето всичко научихте и пак не разбирате нищо:

В тези безмилостни дни, жестоки и подли,
ние живеем с несломимата воля за подвиг.

. . . . . .

А вие, които всичко си присвоявате
и от време на време милостиня ни давате

и с доволство на своя живот ръкопляскате,
вие ще видите чии бяха Ботев и Левски,

в някоя сутрин, когато денят експлодира
в буря от блясъци, мъка и жажда неспирна.

От свойте незнайни гробове те ще възкръснат
с иглянки пушки на рамо и саби на кръста

и ще премахнем ние тази отровна съвременност
с жалките хора, с лъжите и хищната бедност.

Страшен ще бъде за вас оня час на пожарите,
в който сърцата си млади ние ще изгаряме,

за да изхвръкне от тяхната огнена пепел
новият свят, необятен, свободен и светъл.

Отчетливото разделение на света тук вече може спокойно да ни върне към твърде „широките" обвинения в „Хора", „Епоха", „Ирония" и др. Ясно изречената революционна програма пояснява „Изповед", „Гротеска", „Земя". Тук класовата яснота и борческата целеустременост са на длан. Така че нека стихотворението „Народ", наречено по-късно „Манифест", да присъствува в съзнанието ни, когато четем изповедите на поета от времето на решителния двубой.

* * *

В съприкосновенията до свето съвремие Геров проявява качества, ярко обособяващи поетическия му стил. Бихме могли да продължим наблюдението им в последвалите години — трайни в менливата проблемност на времето. Нека посочим някои от тях.

Геров изживява света под високо напрежение. Възприема го в неговата драматична същност, в движението на сложно преплетени явления. Това напрежение в контакт с реалността се предава по всички звена в лириката му — от външната раздвиженост на картините до контрастните изживявания на лирическия герой, от пъстротата на емоционалната палитра до съдбовното приемане на проблемите. Неспокойствието на човешкия дух и непримиримостта моделират творбите. Може би все още няма да привлече погледа ни тази особеност в стихотворение като „Улица" (1939):

Аз минавам по теб като вятър —
мойта дреха издута бучи.
Тротоара нагоре ме мята
и асфалта с наслада цвърчи.

Но има нещо, което не трябва да се забравя от тези ранни стихове — впечатлението за движение, напор, щедро хвърлена енергия. Това ще ни подготви по-нататък за всичките „не" на спокойствието, пасивността. Диалогът с живота ще бъде заинтересуван, дълбоко страстен. Можем да го наблюдаваме по един прост повод — приемане на „събитие" в природата — буря — в стихотворението „Пролетна нощ". Тази творба с по-задна дата бихме причислили към алегоричните картини на идващата революция, но сега е „само една пролетна нощ, преживяна от мене", както заявява Геров, и говори за рецепторните възможности на личността, за реакцията ѝ спрямо външното:

Аз скачам и разбивам с гръм стъклата.
Навън е кален и пиян разкош.
Във стаята нахлува топъл вятър
и пламналата, разпиляна нощ.

Аз се задъхвам в черната ѝ грива,
прегръщам мекия и топъл мрак

и като младо вино ме опива
разгърденият долетял южняк.

В недрата на земята лава дреме.
Един могъщ инстинкт сега зове.
И всичко се върти в любовен шемет
без граници, без ум, без брегове.

Това чисто физическо удоволствие от движението, от сетивното възприемане на бурята, този стремеж да си част от стихията е елементарно подсещане за жизнения тонус на героя, за отзивчивостта на неговата психика. В лириката на Геров от онези години движението господствува пълно — външните му форми са израз на вътрешното неспокойствие на лирическия герой, неговото отрицание на покоя. Физическото удоволствие от движението, тържеството на бодрото тяло идват в случая да издадат вечна тревожност на духа, жизненост, която не е повърхностна и ще бъде трайна. (Оттук може да започне паралел както с Фурнаджиев, така и с Далчев, защото у Геров активността на интелектуалното начало, което го сближава с единия, намира движението, енергията от ранното творчество на другия.) Геров не може да си заповяда предпазване от нито едно вълнение и при него ще изглежда безсмислена постъпката на Вутимски:

Аз съзерцавах дълго през нощта
луната, тъмните дървета, есента,
за да забравя воя на града,
тътнежа на световните събития
и треската на моите съвременници.
(„Аз съзерцавах. . .")

Напротив — излезе ли от треската, уталожи ли напрежението си, Геров губи себе си, изчезва неговото присъствие в творбата — тя като че ли е писана от друг (такива случаи в стихосбирките му има, обясненията не са трудни). Поетът действително разгръща възможностите си, когато темата цялостно го е завладяла, въвела го е в пространства, където се кръстосват мълнии.

Напрежението на поетическия контакт с времето при Геров започва от неговата „откритост" за всяко явление. Бързата и многостранна отзивчивост внася многообразие на реалността, среща преживявания от различен характер, противоположни настроения, мисли по множество поводи. Многобагрената поетическа картина повтаря житейската пъстрота. Но Геров не можем да причислим към впечатлителните автори, у които любопитството тегли от обект на обект. Неговият свят, лишен от уютността на покоя, няма нищо общо с колекционерството на мигове. Вниманието е насочено колкото в широта, толкова и в дълбочина. Интересува го същността на света, не друго. Това още веднъж обяснява напрежението на контакта. Геров търси сложността на света и я изживява всеотдайно. Мисълта в движение обхваща явленията, вътрешната им многоплановост, събира контрастите, опитва противоречията. Да се постигнат същностите на живота за поета е направление на вдъхновението. Не е способен да бъде тих разказвач, не оглежда света — приема го дълбоко, страстно. Стиховете му са огромна кондензация на емоционална и мисловна енергия. При най-зашеметяващия удар е жив, способен да откликне, да се вбеси, да изкрещи, но дълбоко уязвен, той е пълен с жизненост. Сегашно, минало, бъдеще се вплитат в един поетичен миг, но у Геров няма чув-

ство, леко докоснало го, има разтърсващо преживяване, няма хрумване, сянката на светкавична мисъл — има драматичен размисъл за нещата. Коя негова творба е само поетичен дъх? Всяко настроение е заредено с въпроси, еклозиите им са горещи, атмосферата се сгъстява. Човекът не иска да се поддаде на единственото впечатление, винаги ще допусне противното, ще сравнява, ще проверява — до дълбочината на истината. Нищо застинало в настроението, чувството, мисълта. Така всеотдаен, втурнал се да разгадава света, той е жесток към себе си, изчерпва се докрай.

Не се удивлявам, че в тази поразителна напрегнатост на човешкия дух пред богатството на света се долавят моменти на вътрешна съпротива, въздишка за покой. Напрежението би било игра, ако не носеше умора. Щях ме ли да повярваме в страстното желание на поета да постигне „тревожни истини", ако той не се явяваше пред нас и потиснат от тежестта на знанието, ако не закопняваше за простата естественост. Редки са у Геров минутите на покой, но пълни с лъчезарна жизненост, едно моментно допиране до пулса на природата. Интензивността тук е вътрешна — будност на сетивата и на душата за цялата красота:

И унесен, кротко се усмихвам.
И съм син на цялата земя —
силна, необятна и притихнала
в топлите обятия на май.

(„Покой")

Почивката у Геров е в същност момент на синхронност с жизнеността на природата, щастлива хармония, когато човекът се чувствува част от огромния-безсмъртен свят.

Геров има горчиви признания за умора. Нищо не го плаши повече от изчерпването на интереса, непоносимо е за него истината да се вкамени, да се стигне до края на познанието. Светът губи своето очарование в илюзорното самочувствие „всичко знам и всичко съм познал". Болката, с която поетът осъзнава своята умора, е здравето на неговата жизненост. Впрочем той я опазва. Не го е сполетяло злото — „ако изгубиш тръпката, която те гори. . .".

Напрежението в общуването с реалността, характерно за Геров, се предава директно до читателя поради една особеност на поетиката — господството на конкретния факт. Непосредственото общуване с явлението в неговата конкретност донася свежото вълнение на познавателния процес. Лирическият герой се изявява не в завършека на срещата си с даден проблем, а от поразяващото начало до крайното заклинание. Смисълът се постига в мъки, съмнения, емоционални трусове. Пред нас се разкрива човешка душа, безжалостна към себе си, човек, който не се премълчава. Няма нагласата на летописеца, който ще обмисля и осмисля възстановеното в паметта събитие. Той е поет на непосредствената реакция. Той е „вътре" в събитието. Има творби, които можем да приемем като коментар на случилото се. Една бърза и точна впечатлителност го води към невралгичните точки на времето, преживяването е обемно, силно, с точни координати в реалността. В сравнение с него множина поети ни дават по-общи свидетелства за времето, правят характеристики на епохата, като са се стремили да уловят нейния дух. При Геров положението е друго. Ето „XX век" — началото: „Боже, колко бях горд. . ." и следващия грандиозен образ на вярата в човека: „и мечтата ми бе да монтирам на слънцето абажур" — последван от срива в разочарованието и яростните обвине-

ния. Какво се е случило? — „Но видях цял народ да отива под робство покорно. И в таванската стаичка моята вяра умираше.“ Това е властта на събитието. Сега целият кръгозор на поета е пълен с човешкото малодушие, сърцето му — с негодувание. Отделната творба не може да се приеме като житейско кредо.

Именно осезателното присъствие на конкретния момент в творбата налага да не търсим в нея житейското кредо на поета. Той не е целият в една творба. Лирическият герой като че ли е взет в един ракурс, нещо от него се губи в сянката. Налага ни се да сравняваме образите му, да се удивляваме колко много „осветлението“ променя лицето. И в търсене на верния образ неминуемо стигаме до събиране на поетическите моменти — болка, радост, надежда. Така можем да изведем лирическия герой от силното звучение на момента, да стигнем до пълната представа за отгласа на реалността у поета.

Ранната лирика на Геров дава основание да се говори и за изповедното начало в разкриването на лирическия герой. В тези творби всичко е взето присърце, категорично осмислено и при това поетът никога не огражда себе си. Не е премълчано нищо, не е спестена никаква подробност от нелекия диалог човек—съвремие. Споделено е всяко предположение, призната е всяка заблуда, илюзиите се събарят на преден план, там се открояват зародишите на новите интереси, там се подготвя новото втурване към света. Срещаме автор, който не се бои от светлината. Стиховете му звучат с настойчивата сила на признанието — често обръщения, диалози, разговор без премълчаване. Читателят трябва да понесе радостта и тежестта на поетовата искреност. Творецът предполага насрещна активност, разчита на отзивчивост.

Напрежението на контакта с реалността, вживяването в конкретния момент, изповедността остават въпроси от стила на Геров, които отвеждат до нови — за драматизма в пресътворяването на действителността, за вътрешната многоплановост и движение в характеристиката на лирическия герой, за философското осмисляне на социално-битови факти, за органичното единство на гражданското и интимното начало и т. н. Ако се прояви интерес към тях, вече се налага излизането от „ранната лирика“, колкото и материал да дава тя, разглеждане на цялостното поетическо дело.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София. 1978 г.

САБИНА БЕЛЯЕВА

ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА ЦИКЪЛА РАЗКАЗИ И ЗА ИСТОРИЧЕСКИТЕ ПЪТИЩА КЪМ РОМАНА

Масовото разпространение на обединените в цикъл разкази през средата на 60-те и началото на 70-те години основателно предизвика интереса на критиката. Изправена пред задачата да обобщи натрупаните литературноисторически и критически наблюдения в цялостна концепция за историческата съдба на българската литература, да осмисли явленията не само в съвременното им състояние, но и с оглед на техния генезис, в разширен естетико-теоретически контекст, нашата литературоведческа мисъл трябва да реши и проблема за възникването и историческите пътища на българския роман, за корените му в многовековното ни литературно развитие. Този проблем е тясно свързан с проблема за цикловите структури — доколкото такава своеобразна жанрова формация, каквато е цикълът разкази, се схваща като „израз на движението на съвременната ни проза към нов социален роман, към нови епични синтези".

Въпросът за жанрообразуващото значение на цикловите цялости в българската белетристика бе поставен през последните години от ред съвременни критици. В статията „Проблеми и търсения на съвременната ни проза", посочвайки цикъла разкази като характерно явление в литературата ни, Боян Ничев говори за „оригиналния път от по-дребните форми към по-едри платна в нашата белетристика".[1] В същата насока се изказа Димитър Кирков в статията „Движение към по-обемни епически форми"[2], а Светлозар Игов в поредица статии[3] разгърна детайлно идеята за цикъла разкази като предшественик на романа. Заслужава особено внимание и статията на Огнян Сапарев „За една повест и някои процеси в прозата ни"[4].

[1] Септември, 1969, кн. 9.
[2] Литературен фронт, 1972, бр. 50.
[3] Традиция и проза. — Пламък, 1968, кн. 20; Към романа. Йордан Йовков и историята на българския роман. — Пламък, 1971, кн. 16; Към нов социален роман. — Съвременник, 1971, кн. 1.
[4] Септември, 1973, кн. 5.

Твърденията за прякото отношение на цикловите образувания към възникването на романовия жанр се основават върху теорията на Шкловски за „източния" произход на романа, според която „предшественик на съвременния роман е сборникът новели".[5] Така въз основа на творби от Йовковото литературно наследство Игов посочи, че до романа може да се стигне не само чрез овладяването на вече кристализирали романови разновидности, но и по друг път, „в който диалектически е „снето" изграждането на романа като жанр. Този път минава през разказа, през късата прозаическа форма и нейното обединяване в по-обемни епически конструкции."[6] Тезата за романообразуващото значение на цикловите цялости подкрепя и Боян Ничев в студията „Пътят на българската проза към крупни епични форми"[7].

Изяснявайки генезиса на романа и начините на свързване на новелите в (повече или по-малко) монолитно цяло, Шкловски подчертава противоречието между литературния, книжен характер на романовата структура и специфичната съдба на новелата като неин първоизточник в „народното, т. е. анонимното, несъзнателно-личното творчество". Сам по себе си тоя факт вече поставя въпроса в плана на литературната история, насочва ни към мисълта за дългогодишното развитие на жанра във времето. „Декамерон", създаден през XIV в., се основава върху популярни новели, векове наред битували в устната народна традиция. И приказките от „Хиляда и една нощ" са събрани и записани през XVI в., но тяхната връзка възниква обективно, макар и в зародиш, цели столетия преди да бъдат зафиксирани писмено. Движението от цикъла новели или приказки към обемна, цялостна романова конструкция е исторически процес, който се осъществява в многовековен исторически план. Или ако си позволим условна аналогия с биологическата еволюция на видовете, то има филогенетичен смисъл.

Съвсем иначе стои въпросът с епическите концепции на индивидуалната, конкретната творческа личност в литературното съвремие, когато романовият жанр съществува обективно. Твърдението на Бахтин, че „романът е единственият фомиращ се и още неготов жанр. Жанрообразуващите сили действуват пред очите ни: раждането и формирането на романовия жанр се извършва при ярката светлина на историческия ден. Жанровият скелет на романа далеч още не е затвърдял и ние не можем да предугадим всички негови пластически възможности"[8], трябва да го приемем по-скоро като опозиция на „жанровия критицизъм" на романа спрямо окончателната завършеност и вкаменелост на епоса. Развитието на индивидуалните епически концепции през цикъла разкази към романа, макар да *наподобява* *историческото* движение към по-обемни епически цялости, не бива да се абсолютизира като „модел на техния генезис въобще", както твърди Св. Игов. То има различен онтогенетичен смисъл, може да повтори в „снет" вид извървения исторически път, но не означава непременно ново придвижване към романа. Защото цикълът новели като първообраз на романовия жанр е само етап в неговия генезис, само фаза, която не може да се възобнови повече в по-късния му развой. Тази идея споделят редица автори, които по начало приемат тезата на Шкловски за възникването на романа от по-кратки прозаически късове. В. Кожинов изтъква: „Във висша степен е характерно, че. . . този своеобразен епически жанр

[5] В. Шкловски. О теории прозы, М.—Л., 1925, с. 64.
[6] Св. Игов. Към романа. Йордан Йовков и историята на българския роман.
[7] Съвременник, 1974, кн. 3.
[8] М. Бахтин. Эпос и роман. — Вопросы литературы, 1970, кн. 1.

остава само определен исторически епизод в развитието на повествователното изкуство. Ако в XIV—XVI в. той се явява един от централните жанрове, то нито по-рано, нито по-късно ние намираме нещо подобно. Това много ясно показва *преходния* (к. а. — В. К.) характер на жанра."[9] Уточнявайки някои композиционни особености на ренесансовия новелистичен роман, Дм. Затонский също е категоричен, като твърди, че това е един „много важен и исторически обусловен етап в развитието на жанра, но само етап"[10].

Тезата за жанрообразуващия и жанроподготвящ смисъл на съвременните циклови формации възникна в българската критика през 60-те години, когато големите романови платна отстъпиха пред нов, лаконичен и синтезиран роман, отразяващ значително по-ограничени периоди от действителността. Критиката с тревога отбеляза спадането на епическия тонус в прозата и потърси примера на отделни автори от традицията, за да предскаже пътищата към нов съвременен социален роман. Така се стигна до отъждествяване на индивидуалното движение към романовия жанр с неговата национална история, до заличаване на границите между съвременните и историческите аспекти на литературния процес. Твърде категорично формулирана в статията на Игов „Към романа. Йордан Йовков и историята на българския роман", идеята за нови жанрообразуващи процеси бе частично коригирана и уточнена в интересната студия „Към нов социален роман", където авторът прави следната уговорка: „Цикълът разкази като определена жанрова конструкция в творчеството на един белетрист не означава непременно движение към по-крупни епически форми в неговото индивидуално творческо развитие въпреки повествователния опит, който му дава за по-обемни и сложни белетристични конструкции. (. . .) Цикълът разкази може да остане и в бъдеще една гъвкава прозаическа конструкция, жанрово еманципирана от големия социален роман. Но несъмнено е, че тя е не само симптом на движението към нови епични обеми, но и в известен смисъл подготвя жанровата интеграция на бъдещия голям социален роман."

Истина е, че кратките прозаически късове са „разведка" в прозата, че творецът рядко пристъпва към романа, преди да опита силите си в късия разказ. Епическите му концепции трябва да съзреят във времето, тогава той ги отхвърля като отесняла дреха. Циклизацията на разказните форми става възможна, когато, по израза на Тончо Жечев, е изживян стадият на „наивните" песни и е достигната по-цялостна идея за човешката — националната съдба.[11] Вътрешните трансформации на краткия жанр могат да засвидетелствуват както укрепнало художествено майсторство, така и поява и на нови характерни идейни и естетически закономерности в общото литературно развитие. Но водят ли те непременно до зараждане на нови романови форми? И как стои въпросът за жанрообразуващата роля на цикъла разкази в българската литература, чиято нова история се измерва едва с десетилетия? Уместно ли е да говорим за нови пътища към един формиран жанр в условията на литературното съвремие?

В студията „Пътят на българската проза към крупни епични форми" Боян Ничев анализира някои моменти от развоя на нашата романова традиция с оглед нейната органичност и оригиналност, изхождайки от тезата, че „всяка художествена литература трябва да намери за себе си редица форми и

[9] В. Кожинов. Происхождение романа. М., 1963, с. 74.
[10] Дм. Затонский. Искусство романа и XX век. М.—Л., 1973, с. 82.
[11] Т. Жечев. Идеи на прозата. С., 1967, с. 162.

художествени формации независимо от това, че те са били намерени вече другаде". Във връзка с това той поставя и проблема за цикловото сцепление на кратките прозаически видове, за пръв път в единството на неговите литературно-исторически и съвременни аспекти. В диахронен план той оразличава две самостоятелни модификации на цикловата структура, две явления сродни — не и тъждествени, всяко със свое специфично съдържание. За разлика от циклите на Ал. Константинов, Ив. Вазов и Й. Йовков, които несъмнено се появяват като резултат от закономерния вътрешен стремеж на младата ни проза към крупни епически платна и в известен смисъл компенсират липсата на романови образувания, новата „циклова" вълна възниква през 60-те години, след разцвета на големия социален роман, когато епико-обобщителните, центростремителни тенденции в българската проза биват в един или друг смисъл „удовлетворени".

Изводите на Б. Ничев още веднъж потвърждават необходимостта да се диференцират внимателно явленията от традицията и съвремието съобразно с причините и предпоставките, които ги пораждат. Но те на свой ред повдигат и някои нови принципни въпроси. Идеята за полицентричния развой на българския роман, обоснована в студията, е извънредно плодотворна и перспективна с оглед бъдещите проучвания на историческата поетика на жанровете в българската литература. Но като приемаме посочените от автора три модела на формиране на българския роман (1. Свободно калкиране на готови жанрови структури; 2. Използуване на някои елементи от поетиката на фолклора и по-специално на вълшебната приказка; 3. Циклово сцепление на първоначално самостойни разкази, новели и дори фейлетони), ние не бива ги разглеждаме върху обща генетична основа. Те са паралелни и взаимосвързани, но не са равностойни по своето жанрообразуващо значение, защото не са еднакво интензивни. Калкирането на готови жанрови форми е актуално от самото възникване на романа на българска почва до ден днешен, докато търсенето на самобитни традиции и форми като израз на необходимостта да се достигне „епически тонус" в националната ни литература зависи, както сам Б. Ничев посочва, от строго определени обществени и етнопсихологически предпоставки. От тази гледна точка възникват два нови въпроса: 1. Какви са конкретно-историческите съотношения между механизма на калкиране и органичните, самобитни жанрообразуващи процеси в литературата ни. 2. Могат ли да възникнат изобщо тези процеси отново в съвременния литературен контекст, след мощната „романова вълна" от 50-те и началото на 60-те години, която в значителна степен удовлетвори епическата недостатъчност в националната ни литература. Литературоведите тепърва ще трябва да дадат аргументиран, компетентен отговор на тези въпроси. Във всеки случай телеологизмът на концепцията за съвременните циклови формации като ново движение към крупни епически синтези ни кара да се усъмним относно подобна възможност.

Цикълът разкази се появи във време, когато по законите на литературното съвремие класически монолитният епически роман се разпада, за да отрази дълбоките изменения в психиката на съвременния човек. Епическата цялостност на изображението се заменя от разпокъсана, фрагментарна романова структура, която отразява нови неизследвани страни от нашия живот. Колкото и носталгично да е обагрен споменът за „романовата вълна", колкото и да призоваваме към голям социален роман, към мащабни епически платна, ние все едно не можем да възкресим предишните монолитни романови форми.

Романите на Д. Талев, Д. Димов и Г. Караславов бяха великолепно начало на нашата социалистическа романистика. Но те израснаха върху класическите традиции на българската проза, положени от Вазов и утвърдени в практиката на романа от 30-те години на нашия век. Безспорен връх в изкуството, което създаде бурната епоха на националноосвободителни борби, те бяха не само тяхна равносметка, но и своеобразен финал на един завършен етап от развитието на българската романова поетика.

Съвремието постави сложни задачи пред литературата ни. След ярките революционни протуберанси животът пое в ново мирно русло, където безпощадните житейски конфликти и дълбоките страсти губят резките си очертания. Спокойните трудови делници позволиха на човека да изследва по-вглъбено и критично своята същност, да направи преоценка и равносметка на извървените пътища, да види по-ясно насоките на бъдещето. Тогава дойдоха коренните промени в структурата и поетиката на романа. Той разкрива нови дълбочини в човешките характери и взаимоотношения и поставя в етичен план важни социални проблеми, но е по-камерен, по-ограничен. Това предизвиква тревогата на критиката и обяснява търсенето на нови изходни точки, на нови пътища към големия социален роман. За съжаление художественият процес не може да бъде направляван единствено от критически пожелания. Рисковани са и критическите прогнози. Появата на един естетически факт е социално, но и художествено обусловена. Тя зависи както от субективните намерения на твореца, така и от обективните възможности на жанра, от вътрешната му подготвеност да обхване нови, неизследвани естетически територии, да отрази по определен начин явленията и процесите в конкретен социален момент. Безспорната социална ангажираност на българския роман, както изобщо на литературата ни, е гаранция за бъдещата поява на мащабни епически изображения. Но ако епичността е висше постижение, върхна точка, към която спонтанно и неизменно се стреми повествователното изкуство, до нея се стига в постепенното, разгърнато във времето, все по-детайлно и задълбочено овладяване на нови терени от съвременната действителност. По принцип разгърнатите епически прозрения се предшествуват от подготвителен етап на частично аналитично художествено овладяване на света, от предварителни чернови, ескизи, етюди — тяхната функция през 60-те години бе поета от фрагментарния, „малоформатен", „центростремителен" микроромап. Той се явява необходимо начало в движението към нов мащабен социален роман, подготовка към бъдещ качествен скок на романовата поетика, към обобщаващи епични синтези.

В критическата литература, посветена на съвременния цикъл разкази, често срещаме термините „разкази-повест" и „разкази-роман". Тяхната употреба едва ли изхожда от съзнанието за цикъла като „конструктивна опозиция на предшествуващия го по време малък (фрагментарен, камерен — С. Б.) роман"[12]. Тя е наложена по-скоро от обективното сходство между цикловото и романовото повествование. Защото разказът, поставен в разширен прозаически контекст, какъвто е цикловият, преодолява присъщата му ограниченост и ескизност и обхваща по-едра част от безкрайното многообразие на живота. Смятаме, че именно в този смисъл може да бъде изтълкувана и констатацията на Георги Цанев: „Ако можеха да говорят" е в същност един роман"[13], която Св. Игов привлича като аргумент, за да обоснове

[12] Св. Игов. Към нов социален роман. — Съвременник, 1973, кн. 1.
[13] Г. Цанев. Ако можеха да говорят.— Училищен преглед, XXXVI, 1937, кн.3.

тезата за преход от цикъла към нови епични синтези. Колкото и неудържимо да е разпадането на класическото романово изображение, то запазва, макар и относително, своята обективна органичност и монолитност, която цикълът е неспособен да достигне поради иманентната му фрагментарност. В поетиката на този жанр има един съществен момент — цикловата пауза (срещаме тая категория означена у О. Сапарев като „епически антракт"), която подчертава ограничеността и незавършеността на разказа, засилва ролята на подтекста, създава предпоставки за вмъкването на нови епизоди и за свободното им разместване в рамките на цялото. Ето защо понятията „разкази-повест" и „разкази-роман" могат да бъдат използувани само условно в критическия анализ, доколкото отразяват повишените възможности на разказното повествование да обхване по-цялостно в рамките на цикъла човешките характери и взаимоотношения. Разглеждането на цикловата цялост като самостойна жанрова формация изключва всяка терминологична двойственост. Характерен прозаически синтез, съвременната циклова структура е толкова „деструктивна опозиция на класическия епически роман от 50-те години", колкото и „конструктивна опозиция на предшествуващия го по време малък роман". Абсолютизирането на едното или другото становище означава пренебрегване на диалектиката на съвременния литературен процес. Цикловият разказ като възможност за по-цялостно отразяване на богатата съвременна проблематика може да подготви появата на крупни епически платна, защото, подобно на днешния „малоформатен роман, също представя частично начално овладяване на нови идейно-естетически територии. Но в крайна сметка той не води пряко към нови епични синтези. Той е междинна — „не преходна форма — освен в някои конкретни случаи на творческа практика. В него се сблъскват както конструктивните, така и деструктивните процеси в съвременната проза."[14]

* * *

Някои критици гледат скептично на разговорите около романообразуващата роля на съвременния цикъл разкази. Наистина не е ли схоластичен един спор за или против хипотези, чиято истинност само живата литературна практика ще отрече или потвърди? Пък и циклизацията твърде бързо отшумя — след ярките ѝ проявления през втората половина на 60-те години в прозата на К. Калчев, В. Попов, Й. Радичков и др. тя бе дезактуализирана в началото на 70-те години в творчеството на най-младите, където се яви вече заради „удобството на дебюта" (по израза на О. Сапарев), като израз на неовладян житейски и художествен опит. Но работата е там, че макар и краткотрайно явление в съвременния литературен живот, тя е обективен факт, типологически закономерен и поради това твърде съществен с оглед историческата поетика на жаровете. От друга страна, отхвърляйки тезата за цикъла разкази като предшественик на нов съвременен социален роман, ние оставяме открит въпроса, кои са конкретните причини и предпоставки, обусловили появата на цикъла през 60-те години?

Резултат от противоречивите взаимодействия между съвременните конструктивни и деструктивни структуриращи тенденции, цикловите цялости

[14] О. Сапарев. За една повест и някои процеси в прозата ни. — Септември, 1973, кн. 5.

се наложиха заради възможността да изобразят по-пълно авторовите идеи, а така също под влияние на цикловите форми в емисиите на средствата за масова комуникация: преса, радио и особено телевизия. Посочвайки тези фактори в цитираната вече статия, О. Сапарев споменава, твърде бегло между впрочем, и за развойната логика на разказния жанр — проблем, който е пряко свързан с трансформационно-структурните възможности на прозаическото изкуство и поради това има основно, първостепенно значение в поетиката на цикъла. Защото превръщенията на един художествен факт като част от диалектиката на цялостния литературен процес не зависят само от външни социално-естетически въздействия, но и от ред същностни, иманентни структурни закономерности. Във връзка с това ще разгледаме някои аспекти, свързани със спецификата и историческия живот на разказния жанр, които имат пряко отношение към процесите в литературата от 60-те години.

През 1969 г. сп. „Вопросы литературы" проведе разговор за съвременния разказ, в който взеха участие утвърдени автори от по-младото поколение съветски белетристи. Споделяйки своя личен творчески опит, те изказаха интересни мисли за характера на разказния жанр и констатираха съществени промени в неговата поетика. Тук привеждаме извадки от изказването на Андрей Битов, което прави впечатление с някои оригинални, но спорни постановки:

„Аз искам само да отбележа известно доминиране (на разказа — С. Б.) сред жанровете и закостенялостта му днес. Положителните примери са малобройни. Като цяло разказът стана „най-авторитетен" жанр, т. е. спря и престана да вмества в себе си и писателските пориви, и читателските потребности."

И по-нататък:

„. . . При всичките постижения на съвременния разказ ние затова и можем така единодушно да говорим за него хубаво — като за скъп покойник, за когото лошо не се говори, — защото този съвременен „майсторски" разказ си отива и ще си иде.

Докато човек се изправя на краката си като прозаик, преходът от разказа към разказ е движение, то остава и се възприема. Но щом тези постижения станат конкретни и ясни на самия автор, тогава, за да не се създаде у него самия матрица, за да не бъде смазан от собствените си постижения и големи образци, той трябва да разчупи границите на жанра или да ги прекрачи."

Разсъжденията на Битов за кончината на съвременния разказ очевидно се отнасят до определено състояние, до един етап от развитието му. Във всеки случай те пораждат асоциации с характерен момент от историята на европейската критическа мисъл. През XIX в. под влиянието на позитивизма Брюнетиер пренесе в литературната наука Дарвиновото учение за видовете и се помъчи да докаже, че отделните литературни жанрове възникват от „някакво неопределено цяло", изживяват своя разцвет и после увяхват и умират или пък преминават в друг жанр. Известна е теоретическата несъстоятелност на тази идея. Ернст Курциус с основание отбелязва, че и сам Брюнетиер не успява да приложи на практика своя „често обещаван и рекламиран метод". Защото жанрът е вечен. Веднъж възникнал в дълбоки древност, той битува неизменно в устното и писмено творчество на народите и само се видоизменя в зависимост от определени социално-психологически и нравствено-естетически предпоставки. Изгубвайки приоритета си сред другите жанрове, той не умира, а просто отстъпва на заден план до момента, когато отново се окаже социално

необходим и естетически функционален. Съвсем естествено е конкретното индивидуално развитие на отделни автори да ги отведе извън територията на разказа, към мащабни романови платна. Но дори и да остане докрай в границите на един жанр, творецът е длъжен да надрасне себе си, да развие възможностите му, да го обнови и усъвършенствува. Само в този смисъл можем да приемем твърдението на Битов, че „добрият прозаик непременно минава школата на разказа, но пише и по-нататък (понякога разкази). „Само" разказвач — това е рядко явление."[15]

В съвременната съветска проза през последните години се развиват тенденции, аналогични на променитев българската белетристика. В обсега на селската тема бе възобновена „повестта в разкази", представена от В. Солоухин, С. Крутилин, В. Фьодоров, М. Алексеев. Стремеж към циклово обединяване на кратките прозаически форми наблюдаваме също в творбите на В. Белов, В. Шукшин, Ю. Нагибин, В. Астафиев. Адресирани към проблемите на съвремието, те свидетелствуват, че циклизацията не е своеобразно българско явление, а универсален процес, който поставя нашата белетристика в разширен художествен контекст и има пряко отношение към измененията в поетиката на съвременния разказ.

Социалните и психологическите промени, които донесе XX в., натовариха с нови функции новелистичното повествование. Изправено пред сложните историко-познавателни задачи на съвремието, пред необходимостта да изобрази индивидуалната човешка съдба като момент от колективното битие на народа, то трябва да задълбочи процеса на социално самопознание, да покаже явленията не само констативно, но с оглед на техния нравствено-исторически генезис, да постигне нови пространствени и временни измерения на характерите и взаимоотношенията. Съвременният стремеж към *широта* и социална обусловеност на изображението влиза в противоречие със строгите структурни канони на жанра, регламентирани във вековната му развойна практика. Класическите изисквания за краткост, пределна стегнатост и синтезираност на изложението, за плътност и многозначност на детайлите, за концентриране на жизнените конфликти като във фокус в съзнателно опростено противоречие не могат да удържат под напора на усложнената социална проблематика. Краткото „вътрешно" време на жанра се оказва пренапрегнато идейно-естетически. Той се стъписва пред неограничеността на жизнения материал и поради иманентно присъщата му експресивност започва да се втвърдява, да закостенява, превръща се в „матрица". Тогава идват съмненията в неговата способност да изобрази жизненото многообразие; заговаря се за смъртта на съвременния разказ. В едно изказване, публикувано във в. „Литертаурен фронт" от 1. V. 1968 г., Радичков нарече разказа „беден роднина" и категорично изрази недоволство от съвременното му състояние, изтъквайки неговата „ескизност и тематична ограниченост", а съветският писател Б. Анашенков заяви в разговора, организиран от сп. „Вопросы литературы": „Сега, струва ми се, разказът губи своята жанрова определеност, размива се от другите жанрове. Има разказвачи, но няма класически образец на разказа: и изразител, и властелин на мислите. Жанрът предава своите изконни позиции на повестта."

За нас е особено важно, че за отмиране на разказа се заговори в момент, когато обединените в цикъл разкази бяха особено популярни. По правило

[15] Вопросы литературы, 1969, кн. 7.

такива разговори започват винаги когато жанрът завършва определен етап от развитието си и спира, за да набере сили за нов качествен скок. (Подобни съмнения предизвика преди години и западноевропейският роман, който търсеше нови форми, за да продължи многовековното си съществуване.) Очевидно съвременният разказ, тясно свързан с развитието на новите актуални социални и естетически идеи, е подложен на сложни, все още недостатъчно проучени трансформационни процеси. Недоволството на Радичков от ескизността и тематичната ограниченост на краткия жанр едва ли е без връзка с появата на сборника „Барутен буквар", както и на целия „черказки" цикъл, обособен в прозата му. Все в тоя смисъл ще припомним констатациите на съветската критика за „романизиране" на разказа и повестта,[16] както и за наличие на нови „жанрови разклонения"[17], чийто основен признак е нарасналата в сравнение с традиционния разказ „композиционно-повествователна свобода"[18]. Те доказват вътрешната ерозия, която размива границите на кратката форма и отпраща новелистичното повествование в пресечната точка с другите прозаически видове. Разказът все по-определено престава да бъде „разказ-скица" и доближавайки се до повестта и романа, се превръща в подобие на откъс от по-обемно белетристично платно.

Тогава възниква цикълът. Той се явява в прозата на ред утвърдени съвременни автори не заради вариантабилното удобство на цикловото повествование, а да разкрие мащабността на идеите, непостижима в тесните граници на разказния жанр. Утвърдените стандартни възможности на кратката форма се оказват недостатъчно гъвкави, за да изразят стремежа към социална проблемност и широки временни измерения в прозата на Д. Вълев; или внушителния епичен план, в който В. Попов разгръща идеята за вечните корени на човешката душевност; или жизнеутвърждаващия патос, скрит зад иронията на усмивка в „Софийски разкази"; или сложната многозначност на „барутните" истини; или интонационните преходи в изображението на формиращата се личност във „Възможни и невъзможни признания" на К. Георгиев.

Така погледнато, цикълът разкази добива нов естетически смисъл. Той е „взрив" на разказния жанр, предизвикан от вътрешната потребност да преодолее сковаващите го структурни граници, за да изрази сложната съвременна социална проблематика, да се приобщи към стремителното движение на днешното изкуство към мащабни художествени обобщения.

---

[16] А. Марченко. Для восполнения объема. . . — Вопросы литературы, 1974, кн. 8.

[17] А. Чудакова, М. Чудаков. „. . .и тогда приходит повесть". — Литературная газета, 1973, бр. 35.

[18] Във връзка с това обаче възниква съмнението, можем ли да тълкуваме всяко отклонение от жанровите канони днес като ново жанрово образувание и не води ли това до терминологична анархия, до обезсмисляне на утвърдените жанрови класификации.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София. 1978

ДИТМАР ЕНДЛЕР (ЛАЙПЦИГ)

СЪВРЕМЕННА БЕЛЕТРИСТИКА И ПОВЕСТВОВАТЕЛНА ТРАДИЦИЯ

Съвременната българска белетристика се радва във все по-голяма степен на добър и радушен прием сред читателската публика, сред литературни критици и историци и извън България. Сближаването между народите от социалистическата общност създава благоприятни условия за нейното широко проникване в културния живот на братските страни. Като художествена изява на народ, който днес заема място сред авангарда на човечеството по пътя на социалния прогрес, българската литература разполага с необходими обективни предпоставки за значителен принос в световната социалистическа литература. Многобройни са българските писатели, които претворяват в самобитната тъкан на своите произведения диалектиката на националното и интернационалното, които долавят в самобитни български сюжети и проблеми и общозначимото за борещото се за социален прогрес човечество и съпоставят националната съдба със съдбините на човечеството. В това именно се крият огромни възможности за действената сила на съвременната българска литература и извън пределите на България.

Изследвайки проблеми на българското общество и на нашето съвремие, българската литература и по-специално съвременният български роман и разказ, които са в центъра на вниманието ни, общуват, от една страна, със световния литературен опит — било чрез пряк контакт, било на типологическо равнище — и, от друга страна, черпят от собствените национални литературни и повествователни традиции. Творческото отношение към традициите, към наследството е от огромно значение за пълноценна литература. Способността на писателя „да усвоява художествения опит на миналото, съхраняван в мотиви, сюжети, изобразителни способи и т. н., като производствен опит и методи за реалистическо изобразяване на собствената действителност, да се учи от него и да изхожда от висотата на художествените постижения, постигнати в хода на историята, е съществена предпоставка за художествено майсторство“[1]. При това за българските писатели повествователните традиции на

[1] Zur Theorie des sozialistischen Realismus. Berlin, 1974, S. 842.

собствената литература се явяват днес един от изворите за самобитно белетристично изкуство, когато не се използуват за съживяване на битоописателни тенденции, когато се подчиняват на обобщен художествен изказ.

Най-голямото постижение на българската литература през 50-те години, създаването на големия социален роман (Д. Димов. Тютюн, 1951; Д. Талев. Железният светилник, 1952; Г. Караславов. Обикновени хора, 1952/75; Е. Станев. Иван Кондарев, 1958/64), е явление, което се поражда от обществено-духовна потребност в национален мащаб по това време, което обаче едновременно е и възвучие със засиления интерес към големи епически произведения в световната литература, всестранно осветляващи живота на човека и на народите през епохата на Великата октомврийска социалистическа революция, на антифашистката освободителната борба и на възникването на световната социалистическа система. През 1940 г. М. Шолохов публикува четвъртата част на „Тихия Дон", в 1952 г. М. Пуйманова завършва трилогията си „На кръстопът", „Игра с огъня" и „Животът против смъртта", в 1949 г. излиза романът „Мъртвите остават живи" от А. Зегерс, а през 1962 г. Я. Ивашкевич издава третия том на „Слава и чест". Тези епически произведения представляват „ретроспектива върху епохата", отговарят на стремежа към осмисляне на изминатия път на народите, техните страдания, борби и победи, за да може по такъв начин по-дълбоко да се вникне в закономерната същност на историческия прелом, на коренните преобразования, които настъпиха в живота на народите, тръгнали по пътя на социалистическата революция.

Д. Талев и Г. Караславов изхождат от т. нар. семеен роман, обхващащ живота на няколко поколения, при което авторите обаче преодоляват границите на жанра и изобразяват обществения живот в цялата му широта. Д. Димов и Е. Станев се насочват повече към въпроси на философията на историята. Романът на Димов се отличава с небивала в българската белетристика преди него психологическа задълбоченост. Всеки роман, всеки автор си имат свой характер, свой специфичен профил. Въпреки това и четирите романа, макар и с нееднаква интензивност, продължават националната традиция, основана от Ив. Вазов и неговия роман „Под игото". С. Вазов ги свързва страстната заинтересованост от исторически значителни периоди и събития, осъзнаването на съдържанието на епохата и на значението ѝ за съдбата на народа,[2] стремежът към всеобхватно изображение на обществения живот, което дава почти пълен разрез на социалната и социално-психологическата структура на обществото, поставянето на героите и жизнените им колективи в реални исторически събития, проследяването на развитието на героите и на отношението им към обществените събития. Особено Талев и Караславов следват Вазовата традиция да долавят и да изобразяват как историческите промени се отразяват в бита, във всекидневието на хората. Всичко това е подготвено, има своите поне зачатъчни форми във Вазовото творчество. Сега тези традиции узряват в българската литература, и то от висотата на марксисткото разбиране на историята. Разбира се, тук се пречупва национален и международен опит; впрочем още Вазов се опираше на опита на Л. Толстой в изобразяването на „цяла епоха" и на В. Юго. Освен това тук действува и опитът на съветския роман-епопея, например на „Тихия Дон" от Шолохов, който пряко и косвено помага да се разберат и съживят собствените традиции в това отношение. Неслучайно Д. Талев, който е много близък до Вазов, изрично

[2] Geschichte der russischen Sowjetliteratur. 1941—1967. Berlin, 1975, S. 120.

изтъква значението на М. Шолохов и на „Тихия Дон“ за своето творческо развитие.[3]

Тези автори стигат до дълбоко разбиране на историческия процес и на диалектиката между него и социално-психологическите, философските и нравствените прояви и процеси. Като повдигат въпроси от световноисторическо значение, те — типологически погледнато — влизат в отношение и с литературни явления от световно литературно значение. Ярък пример за това е романът „Тютюн“ от Д. Димов. Димовият герой Борис Морев е силен, волеви човек. Макар и аморален, той се обрича на буржоазния строй, издига се по социалната стълба на късноБуржоазното общество, но достига едновременно до пълно опустошаване и до позорна гибел. Това ни напомня фаустовския мотив за пакта с дявола, само че с обърнато, противоположно на Гьотевия Фауст предназначение. Нещо подобно откриваме в „Доктор Фаустус“ от Томас Ман, публикуван пак по това време (1947). Ман бе написал „романа на своята епоха, и то от позицията на буржоазен демократ и хуманист, който не затваря очи пред неизбежната гибел на своя свят и копнее за един свят на „социален хуманизъм“[4]. Своите схващания за късноБуржоазното общество той превъплъщава в съдбата на композитора Леверкюн, чийто договор с дявола, заразяването с неизлечима болест, за да се постигне крайния предел на умствените възможности, е дълбоко антихуманистичен и го осъжда на гибел. Двете творби се различават коренно, но те се срещат и пресичат във философски обоснована равносметка на късноБуржоазното общество и на нравственото изграждане на човека в него, който не съумява да се освободи от проклятието му. Това се отнася и за образа на Ирина в романа на Димов. Със своето трагично противоречие между хуманистични желания и субективна неспособност за правилна ориентировка в сложни обществени условия, този образ е близък до образа на Григори Мелехов от Шолоховия роман „Тихият Дон“. Чрез Ирина Димов води и полемика с философията на екзистенциализма: без да опростява сложността на човешката психика и без да освобождава героинята си от отговорност за собствената ѝ съдба, той прозира зад привидната обреченост на Ирина онния обществени и социално-психологически дадености, които детерминират поведението на хората. Всичко това е вградено в широко епическо изображение на националния живот, включващо в себе си диалектиката на борбата между старото и новото. По такъв начин романът се превръща в обобщена художествена истина за цяла епоха, схващайки националната съдба като съставна част на развитието на човечеството.

Както е известно, съвременната българска литература към края на 50-те, началото на 60-те години придобива качествено нови черти. Зрелостта на социалистическото общество, многообразието на протичащите социални, идейни, нравствени и др. процеси и на духовния живот дават силен тласък на литературното развитие, създават условия за голяма широта и дълбочина на естетическите „изследвания“ на действителността, за художествено разнообразие и богатство. Българската белетристика вниква по-дълбоко и преди всичко с по-голяма художествена убедителност в житейските, социални, нравствени и философски проблеми на съвременника. На преден план излизат жанрове, които засилват аналитичното начало. Възражда се разказът — жанр с богати традиции в българската литература, развива се нов тип роман.

[3] Ср. Г. Найденова-Стоилова. В творческата лаборатория на писателя Димитър Талев. — Литературна мисъл, год. I, кн. 3, с. 103.

[4] T. Mann. Doktor Faustus. Berlin—Weimar, 1971, послеслов (от G. Wenzel), S. 715.

По своеобразен начин и пречупено през новите задачи в белетристиката се проявява чувството за историчност, което бе трайно завоевание на големите романи на Димов, Талев, Караславов и Станев. В книги като „Златното руно“ от А. Гуляшки, „Отклонение“ на Бл. Димитрова, „Обич“ на Ал. Карасимеонов, „Реката“ от Д. Фучеджиев, „Жега“ от Д. Вълев, „Нощем с белите коне“ от П. Вежинов и др. — колкото и да са различни тези произведения — героите се подлагат на строго изпитание и самоизпитание, техните конфликти, стремежи, търсения, поражения и победи се съотнасят с историческото битие било в нашето съвремие, било в по-близкото или по-далечно минало. При това историята се пренася в духовния свят на героите. Така изпъкват по-ярко отговорността, активността, но и порасналите нравствени измерения на социалистическия съвременник и на изискванията към него.

Безспорно настъпилото обновление на белетристичните жанрове се съпровожда от творческо използуване и усвояване на изобразителни постижения в световната литература (нови структури на прозата, ретроспективна техника, задълбочаване във вътрешния свят на човека и т. н.) — при което световният опит понякога просто напомня за собствени традиции, — но, от друга страна, този обновителен процес се опира и върху по-широко, многопланово и едновременно по-опосредствувано отношение към националните повествователни традиции, което обхваща вече всичко прогресивно и хуманно в българската литература и го поставя в служба на едно съвременно художествено мислене. И колкото и да звучи парадоксално: не друг, а Д. Димов с романа „Тютюн“, като унищожи веднъж завинаги „битовата паяжина“ в българската белетристика,[5] отвори път към такова съвременно отношение към традициите, към осъвременяване на традиционни повествователни похвати.

Интензивно общуване с повествователни традиции отбелязваме и там, където по нов начин се разглеждат традиционни теми на българската литература. Това се отнася например за литературата за селото, за „селската проза“, която в миналото по общоизвестни причини бе често представителна за българската литература въобще. Със социалистическото развитие на селото се изменят жизнените условия, битът и — макар много по-бавно, отколкото всички материални дадености — хората, душевността им, мисловният и емоционалният им свят. Нарасналото самочувствие на човека привлича вниманието на писателите. Чрез често необикновени хора те показват как стихийната борба, стихийната воля за борба и жизнената сила на герои от типа на Елин Пелиновите се съчетава с нов начин на мислене и нови черти в душевността; как на тази почва израства ново историческо самочувствие, например при героите на Г. Мишев („Матриархат“) и особено на Д. Вълев („Ярост“, „Късни плодове“, „Жега“). При това те, разбира се, прибягват и до нови изобразителни средства като ретроспектива, поток на съзнанието и др. под., за да обхванат по-сложния духовен свят на тези хора. При много автори се забелязва задълбочен интерес към богатството, жизнеността и непосредствеността на народния език.

И друго нещо: социалистическите преобразования, урбанизацията и индустриализацията на страната и на селското стопанство премахват не само стария антагонизъм между града и селото, а и започват да заличават редица различия между градския и традиционния селски бит. Животът в селото се изменя все по-осезаемо, а това именно кара някои писатели да питат има ли нещо ценно в традиционния бит и какво заслужава да бъде запазено, диа-

[5] Д. Талев. Светослав Минков, Димитър Димов в спомените на съвременниците си. С., 1973, с. 551.

лектически „снето“ в социалистическия начин на живот. Така например „Диви разкази“ от Н. Хайтов навеждат на въпроса за отношението към природата-за естествеността на жизнените прояви на хората (за разлика от обременяваща живота прекомерна конвенционалност), за творческото начало в живота, за „художническо отношение“ към труда и т. н. За писател като Хайтов класическата проза на селска тематика е несъмнено важна изходна точка. Но „първичността“ на неговите разкази е проникната от житейско мъдра ирония и самоирония, която създава критическа дистанция към изобразения в тях свят. В разказите на Хайтов проличава светоусещането на съвременника, по своята същност те са напълно модерни. Затова именно и специфичният регионален колорит в сюжетите им не пречи на успеха им и извън България.

Заедно с все по-дълбокото навлизане в народния живот, с усилията да се стигне до неговите корени немалък брой писатели проявяват нов, своеобразен интерес към фолклора. Разбира се, произведения, които подражават на фолклорното, вече не отговарят на истинските духовно-естетически потребности на съвременника. Фолклорът е извор на мотиви и сюжети, на образи и изобразителни средства за обогатяване и опресняване на езика. Редица съвременни писатели свободно и творчески използуват фолклорни елементи като строителен материал, претопяват ги в произведения, в основата на които е залегнала подчертано съвременна концепция, привидно несъвместима с фолклорното. Фолклорното се явява своеобразен, естетически привлекателен контрапункт спрямо“ „модерния“ духовен заряд на произведението. Така например Антон Дончев преработва в историческия си роман „Време разделно“ фолклорни мотиви при изграждането на образите и за взаимоотношенията между тях. Мотивът за двамата млечни братя, които поради исторически обстоятелства се срещат след години като смъртни врагове, подсилва динамиката и трагизма на разказаните събития и съдби и подсказва, че в борбите на народа за освобождение линията на социалното разделение минава и през етнически общото. Фолклорни мотиви и известна фолклорно-романтична изключителност на образите и действието се съчетава с напомнящо старинни хроники повествование, което пък е организирано и композирано по модерен начин. Получава се оригинално дълбоко идейно произведение, което е намерило отзвук в международен мащаб. Правят се интересни и успешни опити да се използуват фолклорни елементи за изобразяване на събития от по-новата история, например в романа „Кръстопът на облаци“ от Георги Алексиев, където те служат за художествено превъплъщение на мисленето и преживяванията на хората в разтърсващи живота им ситуации и за сгъстен, почти символичен изказ.

Многообразието и богатството на съвременната литература на социалистическия реализъм се изразява и в по-широко разпространение на условното изображение, на фантастичното, приказното, често и гротескното. Такова условно изображение има велики предшественици в световната литература, например Е. Т. А. Хофман и Н. Гогол. Прозата, която в една или друга степен следва тази традиция, се оказва често подходяща и плодотворна за подчертано проблемната същност на изображение на нравствени, социални и други явления в живота и поведението на хората. Интересен автор в това отношение е Йордан Радичков, който със средствата на фолклорно-фантастичното — съчетавайки го с реалното — в цикъла разкази от „Барутен буквар“ внушително и колоритно изобразява епизоди от антифашистката съпротивителна борба. Много негови разкази вземат сюжета си от всекидневието, което е богато с весели, странни, тъжни и чудновати истории

от прелома, който се извършва в бита и душевността на хората. Разбира се, фолклорът е само един от изворите на това стилно направление, което черпи образи, метафори и т. н. от всички сфери на живота. И нека да не забравяме, че и в други социалистически литератури се очертават писатели и произведения, които прибягват до начин на повествование, в който изображението във формите на самата действителност се преплита с фантастичното, приказното. В разказа си „Среща по пътя“ (1973) Ана Зегерс събира в едно кафене в Прага на разговор Е. Т. А. Хофман, Н. Гогол и Ф. Кафка. И в устата на Хофман тя влага думите: „Символични или фантастични изображения, приказки и сказания все пак се коренят някак си в действителността. Също като конкретно осезаеми неща. Истинската гора принадлежи към действителността, но и сънят за гората. . .“ Хофман си служеше с условното, фантастичното, призрачното, за да разкрие антихуманната същност на едно общество, което му е било враждебно. Къснобуржоазни модернисти абсолютизират Хофмановия подход, те го използуват едностранчиво, за да представят отчужденността на човека в буржоазното общество и господството на нещата върху човека като неизбежно и извечно състояние на човечеството. Но начинът на условно изображение заслужава по-добра участ. И с пълно основание социалистически писатели го поставят в служба на правдиво, реалистично превъплъщение на действителността, на разкриване и осветляване на житейски явления и проблеми, на целенасочена критика срещу отрицателни прояви и отживелици.

Отбелязаната тук тенденция е в известна връзка с обстоятелството, че българската литература и особено белетристиката — очевидно в резултат на пораснало историческо самочувствие — в по-голяма степен съживява традициите в областта на хумора. Нещо повече: именно традициите в тази област (Ив. Вазов, А. Константинов, Елин Пелин) са важна предпоставка за „взрив“, за широко разпространение на хумора и иронията през изтеклите десет години. Тук до голяма степен се продължават Вазови традиции, и то такива, които по-рано често се пренебрегваха. Това се отнася например и за „Софийските разкази“ от Камен Калчев. Традициите и поуките на Вазовия хумор са плодотворни, защото например в такова многопланово произведение като романа „Под игото“ именно с помощта на хумора авторът умело и мъдро прилага диалектиката на утвърждаване и отричане в изображението на сложни и противоречиви явления, в които се очертават положителни, олицетворяващи бъдещето елементи, обаче същевременно се вижда и чувствува отпечатъкът на ограниченост и изостаналост в житейските условия и на незрелост на новото. Подобен, макар и модифициран подход намираме у Камен Калчев, чиито „Софийски разкази“ от определени позиции разглеждат някои страни на столичния живот през първите години след 9. IX. 1944 г. Очертанията на новото тук не се засенчват, едновременно чрез сдържана ирония се създава критическа дистанция към назадничавото, което още се среща, и към още незрялото. Съвременният автор обаче не се задоволява с това — чрез самоиронизиращия се медиум — аз-разказвача — показва и порасналата зрелост на обществото. Дори у Йордан Радичков, колкото и да е оригинален и уникален в българската литература, прозира нишка, която го свързва с Вазовата традиция в областта на хумора. Щом сравним кавгата между „булка Варлаамица“ и „булка Селямсъзка“ („Двете батареи“) в повестта „Чичовци“ с разказите „Двадесети век“ или „Устати жени“, ще установим, че в двата случая по гротесков начин и не без „игра на перото“ с добродушна насмешка се изваждат наяве и се излагат на целебен смях банални и смешни страни на живота, които в същност вече не съответствуват нито на Вазовото време, ни-

то на XX в. Сюжетни аналогии в случая правят връзката на Радичков с Вазовата традиция само по-добре осезаема, но далече не изчерпват въпроса.

И още един последен аспект. Израз на по-активно отношение към традициите е и стремежът към разкриване и използуване на духовни ценности от старата българска литература, която е уж далече от нашето време. Някои автори използуват жанрови особености на старата литература, прибягват до стилизация. Но тук става дума за нещо повече. Романът „Антихрист" от Емилиян Станев разказва във аз-форма, във форма на изповед, как един търсещ човек от българското Средновековие, който по стремления напомня Гьотевия Фауст, постепенно и след дълги лутания се освобождава от средновековната мирогледна скованост, слива се със своя народ и стига по такъв начин до смисъла на своето съществуване. Станев разглежда философски въпроси: за човешкото самоосъществяване, за националния характер. Героят на романа му — по думите на акад. П. Динеков — за Станевия роман „Легенда за Сибин" — „по сложност на мисълта е вътрешно сроден на ония умове, които в нашето средновековие във философски трактати и апокрифни легенди, в полемични трудове и горещи апологии се опитват да разкрият целите и предназначението на човешкото битие и началото и края на света и вселената"[6]. Самият автор съобщава, че нямало да напише „Антихрист", ако не се е зачел в старобългарската литература, в разни жития и дамаскини.[7] По жанровата си структура и изповедната форма творбата има някои общи черти с „Житие и страдание грешнаго Софрония" от Софроний Врачански, произведение, което все още стои на ръба на две епохи в българската история и литература. Е. Станев, който често се изказва за новаторска литература, за нови търсения, напълно свободно преработва стари традиции, духовни и естетически постижения в съвършено самобитна и новаторска творба.

Разгледаните тук тенденции не изчерпват въпроса за отношението към собствените повествователни традиции в съвременната българска литература, но те поне показват колко многообразни и плодотворни са възможностите, които се крият в творческото усвояване и преработване на унаследеното. При това редица литературни явления, които в миналото поради обективни исторически причини не са могли да се оформят напълно, сега се разгръщат и узряват. Същевременно трябва да се подчертае, че наред с подемането и използуването на повествователните традиции от собствена история съвременната българска литература живо участвува в международното общуване със световната литература и преди всичко със литературите на другите социалистически страни. Редица литературни процеси и явления, като например т. нар. селска проза, съзнателното творческо отношение към традицията, по-големият интерес към условните изобразителни средства, преработването на някои художествени особености на старата литература и т. н. се наблюдават и в други социалистически литератури. Обстоятелството, че в случая очевидно се проявяват типологически процеси, пречупени — разбира се — в национално-специфичния житейски и художествен опит, представлява още по-благоприятна почва за все по-голям принос на българската литература в съкровищницата на литературите на народите от социалистическата общност.

[6] П. Динеков. От легендата към истината. Послеслов към: Е. Станев. Легенда за Сибин, преславския княз. С., 1968, с. 213.

[7] Е. Станев. Съотношението съвременност — история в литературата. — Литературна мисъл, г. XV, кн. 1, с. 14.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев)
София. 1978

ЛАУРА БАЗ-ФОТИАДЕ И Д. БАЛАН (РУМЪНИЯ)

БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА В РУМЪНИЯ ПРЕЗ ДЕСЕТИЛЕТИЕТО 1965—1975 Г.

Румънската социалистическа култура се намира в постоянна връзка с европейското литературно движение, както и с балканския литературен живот. Опознаването на духовните ценности на съседните страни представлява постоянна задача на румънските изследователи и преводачи. У нас се превежда много и трябва да изтъкнем добрата ориентировка при подбора на книгите и на авторите. В областта на българистиката в Румъния има вече оформени специалисти със солидна научна подготовка, които обнародват културните постижения на българския народ чрез преводи, научни изследвания, статии, уводи към дадени книги, рецензии, доклади и т. н. Между тях ще спомена имената на проф. Константин Н. Велики, проф. Г. Михаила, Златка Юфу, Тибериу Иован, Д. Завера, Елена Супиюр, Валентин Дешлиу, М. Маджари, Лаура Баз-Фотиаде и др. Някои от тях са и изтъкнати преводачи на българската литература, които проявяват широко познание върху целия творчески литературен процес от съседна България, вещина в избора на най-подходящи произведения за нашата действителност и духовна атмосфера, а също талант и умение да влеят в румънска форма българския оригинал. Така се обяснява увеличаването броя на преведените книги в последно време, както и зачестяването на статии и проучвания, излезли в нашия печат.

Богатият материал, посветен на българската литература, както и ограничените размери на настоящата статия не ни дават възможност да обхванем широката гама от преводи през този период, засягащи различни жанрове от българската литература. Поради това ще се спрем само на българската проза в Румъния през 1965—1975 г., тъй като тя е най-представителна част и ще направим общ обзор върху оценката и възгледите на румънската литературна критика за творчеството и личността на българските писатели—класици и съвременни. За предмет на нашето изследване избрахме посочения период, понеже досега не е направен такъв преглед нито у нас, нито в България за разлика

от предишните периоди, изследвани вече в обзорни статии в румънски[1] и български[2] публикации.

Обнародването на българската литература в Румъния през споменатия период става по различни пътища: преводи в отделни издания или в различни публикации, обзорни статии, рецензии и т. н. Най-пълноценна е първата категория, която обхваща романи, разкази, повести, антологии и книги за деца и юноши. Прави впечатление, че и през десетилетието продължават създадените вече у нас традиции да бъдат превеждани и публикувани българските класици, представени с нови, непознати досега на румънския читател произведения като: Ив. Вазов. „Апостолът в премеждие“[3], превод К. Н. Велики; Й. Йовков. „Старопланински легенди“[4] от същия преводач, който написва и увода към книгата, и „Женско сърце“[5], превод М. Попеску; увод-ът и бележките върху живота и творчеството на Й. Йовков са съставени от Л. Баз-Фотиаде. „Бай Ганьо“ на Ал. Константинов е претърпял три издания.[6]

Особено внимание се обръща у нас на съвременната българска литература, представена обикновено с творчеството на най-изтъкнати нейни представители. Между тях има писатели, познати вече на румънския читател чрез предишни преводи на техните произведения, а през периода, с който се занимаваме, ги намираме с други, нови за нас книги, издадени на румънски език. Например Д. Димов с романите „Поручик Бенц“[7], превод М. Попеску, и „Осъдени души“[8], превод К. Велики; А. Гуляшки, „Приключенията на Авакум Захов“[9], т. I и II, румънски вариант, реализиран от същия преводач; Г. Караславов „Снаха“[10], превод П. Фоти и К. Велики; Орлин Василев „Хайдутин майка не храни“[11], превод Т. Йован, и други български писатели, познати отдавна у нас, които продължават и днес да доставят наслада на нашата публика с хубавите си творби. Картината се разширява и допълва пак с произведенията на съвременни български писатели и на видни представители на различни поколения ; преводачът Т. Йован ни запознава със сатирата на Св. Минков „Жената от златния ковчег“[12], същият преводач заедно с Н. Мърджеану пу-

---

[1] З. Юфу, Д. Завера. Разпространение на новата българска литература в Румъния до 1944 г. — Romanoslavica, T. IX. Bucureşti, 1963, p. 447—482; L. Fotiade. Traduceri din literatura bulgara contemporana. — Contemporanul, 1967, № 15.

[2] Л. Баз-Фотиаде. Разпространение на българската литература в Румъния от 1944 г. до наши дни. — Септември, XXIX, 1971, кн. 8, с. 248—254.

[3] Apostolul in primejdie. Bucuresti. Ed. Univers, 1970. Включва 10 разказа: „Митрофан и Дормидолски“, „Епоха-кърмачка на велики хора“, „Една българка“, „Дядо Йоцо гледа“, „Апостолът в премеждие“ и др.

[4] „Legende din Stara Planina“. Bucureşti, EPLU, 1966.

[5] „Inima de femeie“. Minerva, 1973. Съдържа 40 разказа от различни цикли: „Песента на колелета“, „Край Места“, „Те победиха“, „Женско сърце“, „Ако можеха да говорят“.

[6] Последното е включено в сборника. Al. Konstantinov. „Panem et circenses“, Bucuresti, EPLU, 1968, с увод от Е. Врабие. „Бай Ганьо“ е преведен от Йоаким Ботез и Тудор Кълин, а останалите разкази, очерци и фейлетони, като: „Неочакван годеж“, „От много ум“, „Пази, боже, сляпо да прогледне“, „Разни хора, разни идеали“ и др., са преведени от Раду Албала и Йон Преда.

[7] „Locotenentul Benz“. Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.

[8] Suflete osindite. EOLU, Bucureşti, 1967.

[9] „Aventurile lui Avakum Zahov“. Vol. I, II. Ed. Tineretului, Bucureşti, 1968.

[10] „Nora“. EPLU, Bucureşti, 1968.

[11] „Haiducul“. Univers, Bucureşti, 1970.

[12] „Femeia din sicriul de aur“. Povestiri si note de calatorie. Bucureşti, 1967.

бликува сборник разкази и повести под заглавие „В тиха вечер“[13] от Ем. Станев, а десет години по-късно И. Попеску и К. Н. Велики превеждат романа „Антихрист“[14] от същия автор. К. Н. Велики съставя критичния апарат на книгата: увод, бележки и сведения за живота и творчеството на писателя. В. Мутафчиева е представена с историческия роман „Случаят Джем“[15] пак в превод на К. Велики. С историческото минало на българския народ румънският читател се запознава и чрез произведенията на Г. Стоев „Цената на златото“[16], превод М. Попеску, С. Дичев „Рали“[17], превод Т. Йован. Б. Димитрова е позната с известния роман „Отклонение“[19], превод Л. Баз-Фотиаде, а Г. Мишев с „Матриархат“[18]. Същата преводачка заедно с А. Ламбрино издава в румънски вариант сборника „Диви разкази“[20] от Н. Хайтов. На голям успех се радва и Й. Радичков със сборника разкази „Гняв“[21], превод Н. Стоян. Приключенската литература е представена в Румъния през десетилетието с книгите на Б. Райнов „Дело „Комета“ (Един човек се връща от миналото),[22] превод М. Маджари, „Няма нищо по-хубаво от лошото време“[23], превод А. Рунтова и К. Кънънъу-Баталова, „Инспекторът и нощта“[24], превод Н. Мърджану и Л. Баз-Фотиаде, „Един наивник на средна възраст“,[25] превод П. Мушатеску. А Военното издателство предлага на своите читатели два сборника разкази, които обогатяват палитрата на преводната литература: „Пет сенки“[26] на Хр. Минчев, превод М. Маджари, и „Двете страни на уравнението“[27] на Л. Робертов, превод М. Попеску.

За любовта, за отношението на младите хора към парливите въпроси на живота, за техния бит и душевния им мир ни разказват от позициите на новия социалистически човек К. Калчев в романа „Двама в новия град“[28], превод Т. Йован, М. Радев в „Събота вечер“[29], превод И. Някшу и Л. Баз-Фотиаде, и А. Карасимеонов в романа „Обич“[30], превод М. Маджари. Румънската публика се е запознала и с творчеството на А. Наковски „Мария против Пиралков“[31], превод А. Щефенеску-Меделени и М. Маджари, Л. Галина „Цветът на изворите“[32], румънският вариант принадлежи на Т. Йован, Н. Павлов „Гаснат и зведите“[33], превод М. Маджари и И. Волен в сборника разкази „Хората на бога“[34], превод В. Дешлиу.

---

[13] „Intr-o seara linistita“. Povestiri alese. EPLU, Bucureşti, 1966.
[14] „Antihrist“. Minerva, Bucureşti, 1975.
[15] „Gazul Djem“. Univers, Bucureşti, 1974.
[16] „Pretul aurului“. Univers, Bucureşti, 1974.
[17] „Rali“. Univers, Bucureşti, 1972.
[18] „Matriarhat“. Univers, Bucureşti, 1975.
[19] „Cind te abati din drum“. Albatros—Sofia-Press, 1971.
[20] „Aventuri in padure“. Ed. Ion Creanga, Bucureşti, 1973.
[21] „Furie si alte povestiri“. EPLU, Bucureşti, 1969.
[22] „Afacerea „Kometa“ (Un om se intoarce in trecut). EPLU. Bucureşti, 1969.
[23] „Frumos e timpul mohorit“. Albatros, Bucureşti, 1971.
[24] „Inspectorul şi noaptea“. Albatros, Bucureşti, 1971.
[25] „Un naiv intre doua virste“. Meridiane, Bucureşti, 1975.
[26] „Cinci umbre“. Editura militara, 1973.
[27] „Cele doua parti ale ecuatiei“. Editura militara, 1973.
[28] „Cei doi din oraşul nou“. Bucureşti, EPLU, 1967.
[29] „Simbata seara“. Univers, Bucureşti, 1972.
[30] „Iubire“. Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974.
[31] „Maria impotriva lui Piralkov“. Bucuresti, EPLU, 1968.
[32] „Culoarea izvoarelor“. Univers, Bucureşti, 1972.
[33] „Si stele se sting“. Bucureşti, Editura militara, 1974.
[34] „Oamenii lui Dumnezeu“. EPLU, Bucuresti, 1969.

Мемоарната литература, отразяваща моменти от живота на българските партизани, е представена у нас с две произведения: „Огняна“[35] от М. Гръбчева и „Мургаш“[36] от Добри и Елена Джурови, прев. М. Маджари, с кратко уводно слово, написано от преводача.

За да има възможност румънският читател да добие по-голяма представа за развоя на българската литература и да се запознае с по-широк кръг писатели, у нас се публикуват антологии с различна тематика; по такъв начин продължават традициите от предишните години, когато е излязъл немалък брой такива издания. През посочения период на първо място ще споменем внушителната антология (466 с.), озаглавена „Балкански разкази. Антология на класическия български разказ“ (1860—1944)“[37], съставена и преведена от И. Конев и К. Велики, които написват и увода, а последният съставя летопис, който придружава книгата. В споменатата антология са включени писатели от различни епохи — преди Освобождението и от него до Първата световна война, и писатели, творящи между двете световни войни. Подборът е направен с вещина и компетентност, като са представени произведенията на ония творци, които са очертали облика на дадена епоха. Такива са: Л. Каравелов, Ив. Вазов, З. Стоянов, Ал. Константинов, Г. Стаматов, Ел. Пелин, Й. Йовков, Г. Райчев, Л. Стоянов, Г. Караславов и още много други. Важен елемент е фактът, че за всеки писател се дават кратки библиографически справки и се посочва откъде е взет преведеният разказ.

Съдържанието на разказите ни представя живота и борбата на българския народ през турското робство и тук на първо място изпъкват образите на хайдутите от типа на Шибил и Индже или на ръководителите на освободителното движение В. Левски, Хр. Ботев, Т. Каблешков и др. Българската действителност се разкрива все по-широко в разказите, отразяващи социалните противоречия в села и градове след Освобождението до 1944 г. И в стилно отношение, и в художествени средства антологията е богата и разнообразна: в нея се срещат хумор и сатира, възторг и възхвала на борбата на българския народ; повествователен тон, лирични картини, социален протест, революционна романтика — всичко е съчетано в едно цяло, за да придаде душевния мир на българския народ, за да пледира за истината и справедливостта в живота.

Както споменахме по-горе, антологичните издания имат разнообразен характер: „Тайната на бялата долина“[38], превод В. Кернбах и М. Маджари, съдържа научно-фантастични разкази, предназначени за нашите млади читатели. На голям успех се радвала и друга антология, озаглавена „Приказка за стълбата“[39], с подчертан сатирико-хумористичен характер, превод М. Маджари. Тя съдържа пъстра галерия от съвременни сатирици и няколко от периода между двете световни войни, като: Ел. Пелин, Д. Калфов, Хр. Смирненски, Св. Минков, Г. Караславов, Г. Краев, Ст. Даскалов, М. Ст. Горчивкин, С. Йончев, Челкаш, Т. Данаилов, П. Вежинов, Г. Узунов и др.

В рамките на сатиричния жанр ще споменем и „Габровски шеги“[40], събрани и предадени от С. Фортунов и П. Проданов, румънски превод Г. Михаила.

---

[35] „Ogneana“. Editura politica, Bucureşti, 1967.
[36] „Murgaş“. Amintiri. Editura Militara, Bucureşti, 1971.
[37] „Povestiri din Balcana. Antologia nuvelei bulgare clasice“ (1860—1944). Minerva, Bucureşti, 1970.
[38] „Enigma Vaii Albe. Povestiri stiintifico-fantastice“. Editura tineretului, 1967.
[39] „O poveste cu scara“. Albatros, Bucureşti, 1973.
[40] „Glume din Gabrovo“. Univers, Bucureşti, 1973.

Както в миналото, така и през посочения период детската литература не е забравена. Тя е представена от големия български класик Ел. Пелин с два тома: „Разкази и приказки“[41], превод Е. Маня, и „Недоволното жабче“ („Приказки за Бобо“)[42], превод Г. Дину. Българската поетеса Д. Габе предлага на младите читатели том разкази, озаглавен „Цъфналата вишня“[43], превод М. Маджари, а известният у нас Н. Хайтов е познат и със сборника разкази „Приключения в гората“[44], румънски вариант Л. Баз-Фотиада. Ще спомена още П. Незнакомов с „Маргаритка и аз“[45], превод К. Антон и В. Дешлиу, и сборник приказки, озаглавен „Хитър Петър“[46], превод Л. Чирко.

От направения преглед на произведенията, излезли в отделни томове, можем да заключим, че румънските издателства проследяват внимателно литературния живот от съседната ни страна НР България и се стараят да запознаят румънските читатели с най-ценните й художествени произведения. В годишните планове на издателствата „Универс“, „Минерва“, „Йон Крянка“, „Албатрос“, Военно и др. са представени и преводи от българска художествена литература, ето защо можем да твърдим, че средно ежегодно у нас се публикуват 5—6 книги от различни автори, принадлежащи на различни поколения (съвременни и класици), представители на различни литературни жанрове. Известна част от издадените томове са придружени от литературнокритична апаратура: уводни статии, биобиблиографични бележки, а някои съдържат и данни за живота и творчеството на дадения писател. Често те имат общоинформационен характер, като дават кратки сведения за живота и творческия път на писателя, например при преводите от творчеството на А. Страшимиров, К. Калчев, Чудомир. В други издания срещаме по-конкретни и задълбочени проучвания, а някои са истински литературни портрети на даден писател и на творческия му свят. Освен горепосочените ще спомена и други, които правят впечатление с вещината на анализираните преведени произведения от позициите на литературния компаративизъм. В цикъл разкази и фейлетони от Ал. Константинов излязъл под заглавие „Panem at circenses“, в увода към книгата румънският изследовател Е. Врабие обръща внимание върху елементите, които са допринесли за оформяване на мирогледа и естетическите възгледи на Ал. Константинов, като подчертава неговата любов към руските писатели Гогол, Некрасов, Тургенев и към западноевропейските класици Шилер, Хайне и др. Успоредно с това са представени гражданските и социалните позиции на Ал. Константинов като юрист, когато се е върнал вече в България след завършването на образованието в Русия. Под перото на Е. Врабие българският сатирик изпъква и като преводач на творчеството на Пушкин („Бахчисарайски фонтан“, „Полтава“ и „Цигани“). Лермонтов („Демон“), Некрасов („Руските жени“ и „Кой е построил железния път?“), Молиер („Тартюф“), Фр. Копе („Le Pater“), Сарду („Рабогас“) и др. А когато говори за оригиналните произведения на Ал. Константинов, по-обстойно анализира пътеписа „До Чикаго и назад“ и „Бай Ганьо“. Авторът на увода изтъква патриотизма на Щастливеца, като го оприличава в това отношение на героите на В. Сарду от пиесата „Рабогас“. Особено внимание отделя и на

[41] „Povesti si povestiri“. Editura tineretului, Bucureşti, 1966.
[42] „Broscuta nemultumita“ („Povestiri pentru Bobo“). Editura Ion Creanga, Bucureşti, 1972.
[43] „Visinul inflorit“. Editura tineretului, Bucureşti, 1968.
[44] „Aventuri in padure“. Editura „Ion Creanga“, Bucureşti, 1973.
[45] „Margareta si cu mine“. Editura tineretului, Bucureşti, 1965.
[46] „Petre Istetul. Basme populare bulgaresti“. Editura tineretului, Bucureşti, 1965.

фейлетоните, в които разобличението на буржозната псевдодемокрация заема централно място. Някои художествени средства, срещнати в архитектурата на фейлетоните на българския сатирик, Е. Врабие отъждествява с ония, употребени от Некрасов. Накрая авторът на увода изтъква, че гражданската доблест на Ал. Константинов го сродява с легендарните му съотечественици от епохата на Ботев и Левски.

В увода към преведения на румънски език сборник „Женско сърце" Л. Баз-Фотиаде очертава живота и творчеството на Й. Йовков на широк фон, в пълно съзвучие с епохата, социалната атмосфера и идеалите на писателя. След като анализира първите томове разкази с военна тематика, тя се опира върху периода 1920—1927 г., когато Й. Йовков е живял и творил в Румъния. Произведенията, писани в Букурещ, са разгледани в контекста на времето и литературната атмосфера, в която те са се появили. Представен е целият микрокосмос от герои, проблеми, търсения и замислите, поетическото виждане и творческият идеал на автора. Същевременно се подчертава положителното отношение на Йовков към нашата страна, към литературата и културата на румънския народ. Това личи и от преводите, направени от Йовков на произведенията на изтъкнати наши писатели, публикувани в български вестници и списания, след като се е прибрал вече в родината си. От друга страна, в увода се подчертава отзвукът от личността и творчеството на знаменития български писател и драматург в Румъния, както и в целия свят. Книгата съдържа и обстойни биографични данни, посветени на Й. Йовков, написани също от Л. Баз-Фотиаде. Българският класик е представен и през призмата на друг известен румънски българист проф. К. Н. Велики в увода към преведените от него „Старопланински легенди", където се очертават биографията и творческият път на писателя. При конкретния анализ на произведенията му К. Н. Велики се е спрял подробно върху разказите от споменатия том. Използувайки данните от гореспоменатата статия на Л. Баз-Фотиаде (която цитира), авторът на увода очертава букурещкия период в творчеството на Йовков и споменава за отношението му към румънската литература и към някои нейни представители.

Освен споменатите книги, придружени от увод или обяснителни бележки, има и други подобни издания. За тях споменахме по-горе, без да ги коментираме, тъй като размерът им е по-скромен. Има и друго положение — известен брой преведени книги са печатани без никакви обяснителни бележки, но сведения за авторите и произведенията им нашият читател намира в предишните преводи на други техни произведения. Такъв е случаят с О. Василев, познат у нас от увода към сборника разкази „Конфликт", публикуван през 1959 г., Д. Димов с увода към романа „Тютюн", преведен през 1956, Ел. Пелин с увода към „Гераците", публикуван през 1952 г., и др.

Не е без значение да споменем, че произведенията на видни български писатели, преведени на румънски език, излизат в голям тираж: „Г. Караславов „Снаха" — 20 140 екз., Й. Йовков „Женско сърце" — 16 860 екз., К. Калчев „Двамата в новия град" — 15 125 екз., А. Страшимиров „Хоро" — 13 125 екз. и т. н.

Друг важен дял, който допълва картината на преводите, излезли в отделни томове, ще посветим на опознаването и обнародването на българската литература чрез периодичния печат. Литературните списания, издавани в Букурещ, както и в други стари румънски културни центрове (Яш, Брашов, Клуж), активно съдействуват в това отношение. Красноречив пример пред-

ставляват списанията „Romania literara“ и „Secolul 20“, в които често намираме отзвуци от българската проза. Ем. Станев е представен с откъс от „Легенда за Сибин, преславския княз“[47], превод М. Маджари, „Три миниатюри“ („Моето детство“, „Миг свобода“ и „Смъртта на рицаря“)[48] от цикъла „Малки илюзии“ от И. Петров, превод М. Фортунеску. Срещаме още „Октомври в моя живот“[49] от Л. Стоянов, превод Е. Фрунза, „Малки разкази“[50] от Г. Григоров, превод Г. Дину, и още много други. Често излезлите преводи в румънските списания са придружени от рисунки или картини с българска тематика, дело на румънски художници (Габриела Пътуля-Дръгуц, Виорел Мърджиняну), както и от български художници (Юри Арнаудов, Йорданка Радева, Пенчо Кулеков, Дора Бонева). Повече преведени писатели са известни в българския литературен живот. Централният букурещки периодичен печат обнародва системно разкази и къси очерци. В румънски вариант, реализиран от В. Дешлиу, излизат алегоричните миниатюри на Н. Хайтов „Нещастие“ и „Победителят“ (Gazeta literara, 30. XI. 1967), хумористичният очерк на Й. Радичков „Аралампи, аралампа и аралампизмът“, превод Г. Дину (Luceafauil, 5. IX. 1970); Г. Узунов е представен с „Приказка за едно куче“ (Urzica, 1975, № 2) и др. Яшките списания „Convorbiri literare“ (1972, № 3) публикуват откъс от романа „Страшния съд“ на Б. Димитрова, а „Cronica“ (14. IX. 1973) помества разказа „Старите“ от Г. Райчев. В колоните на сп. „Astra“[51] от Брашов срещаме С. Северняк с „Есенна прелюдия“ и Н. Стефанова с „Мила моя“, откъс от книгата „Писма и стихове“. Предишната година букурещкото списание „Flacara“ (№ 36, 1966) публикува разказа „Замечтаният Херкулес“ от същата писателка.

Принос, който съдействува за поощряване интереса към българската литература, направиха периодичните публикации, излезли на чужди езици. Румънските читатели, които ползуват немски език, са намерили по страниците на различните списания произведения от Я. Антон[52], Н. Хайтов[53], Е. Станев.[54]

Румънският критик от унгарска националност Мехес Георги публикува обстойно проучване, посветено на Е. Станев, което излезе в известното литературно списание от Тиргу-Муреш.[55]

Между високохудожествените произведения от българската литература, печатани на сръбски и унгарски езици, ще спомена „Knijevni jivot“ (1970, № 2), където се явява разказът на Елин Пелин „На оня свят“ (превод Лазар Илич) и „Elöre“ (9. I. 1972), публикувано по хумористичния очерк „Малкият войник“ от Й. Радичков.

Накрая ще се спрем върху българския литературен процес, пречупен през призмата на румънската литературна критика. Това е изразено в обзорни статии с общоинформационен характер, в студии, посветени на някои автори и

---

[47] Romania literara, 27. VII. 1972.

[48] Secolul 20, 1965, nr. 12. В една бележка под линия се подчертава фактът, че И. Петров е един от най-чувствителните талантливи български съвременни писатели, блестящ майстор на късия жанр.

[49] Пак там, 1965, № 12.

[50] Secolul 20, 1967, nr. 10.

[51] Anul II, 1967, nr. 5, p. 20.

[52] Neuer Weg, 1971, 18 iulie.

[53] Volk und Kultur, XXV, 1973, nr. 7.

[54] Neue Literatur, 1971, nr. 10.

[55] Igaz Szó, XIV, 1966, nr. 9.

произведения, или в интересни проучвания на някои периоди и литературни явления, осъществени в компаративистичен план. Те поддържат живия интерес към преведените у нас автори и произведения. Истински литературни портрети реализира К. Н. Велики в отделни статии като: „Христо Ботев, велик син на народа“[56] и „Ив. Вазов — класик на българската литература[57] или Мехес Георги в литературна публикация, посветена на ненадминатия сатирик Св. Минков.[58]

Изтъкнатите румънски писатели Раду Боуряну и Георги Дину очертават творческия облик и литературния път на Д. Димов[59] и съответно на Л. Стоянов[60] в статии, публикувани по случай чествуване годишнините на споменатите български писатели.

Обсегът на проучванията се разширява и разнообразява със статията на Л. Баз-Фотиаде „Литературните преводи на българската емиграция в Румъния от началото на XIX в. до 1877 г.“[61], в която се изтъкват три основни неща: интересът на българската емиграция към румънската литература и култура, румънският език като посредник между другите чужди езици и българския и функционалната роля на извършените преводи. Другите изследователи се занимават със съвременни проблеми: К. Н. Велики прави широк обзор, озаглавен „Съвременната българска проза“[62], а В. Дешлиу в „Какво ново има в българската литература“[63] говори за последния незавършен роман на Д. Димов „Ахилевата пета“, за повестите на Кл. Цачев „Пораснаха момчетата“ и т.н.

Рецензиите също заемат определено място в тоя дял от нашата статия. Корнелия Кърстя в списанието от Крайова „Рамури“ (1970, кн. 8) рецензира споменатия сборник „Балкански разкази“, а преводът на романа „Отклонение“ от Б. Димитрова се е радвал на две рецензии — едната от румънската поетеса В. Порумбаку в сп. „Стеау“ (1972 кн. 5), а другата от Е. Беран в „Ревиста библиотечилор“ (1972, кн. I).

Успоредно с книги и автори бяха представени и българските списания. Е. Супиор рецензира например списание „Литературна мисъл“ (1968).[64]

Най-после ще изтъкнем и приноса на българските специалисти, които са публикували в румънския периодичен печат статии и проучвания върху най-различни аспекти от литературния живот в тяхната страна. К. Димчев представя в „Секолул 20“ (1966, кн. 9, с. 187—188) проблемите на литературната критика, разисквани през 1965—1966 г. в българското списание „Септември“. Същия проблем представя и Е. Каранфилов в статията „Критика против дилетантизма“[65], в която се изказва срещу „сивия поток“, а Г. Данчев ни отвежда към старата литература с проучването си „Преводите на Александрия, направени от румънски на български език“[66]. По случай годишнината

[56] Teleormanul, IV, 1971, nr 1016.
[57] A Het, 1971, 1 octombrie, p. 7.
[58] Igaz Szó, XV, 1967, nr. 6, p. 943—944.
[59] Gazeta literara, XIII, 1966, nr. 14.
[60] Пак там, XV, 1968, 19.
[61] Romanoslavica, 1972, vol. 18.
[62] Secolul 20, 1965, nr. 12.
[63] Gazeta literara, 1967, XIV, nr. 2.
[64] Rebista de istorie si teorie literara, 1968, Nr. 1, p. 181—184.
[65] Romania literara, 1971, 15 iulie.
[66] Romanos labica, 1967, vol. 15.

на Ботев Н. Жечев публикува статията „Христо Ботев“[67]. През същата година излезе и проучването на акад. П. Зарев „Съзнанието и социалният дълг на писателя“[68], което бе посрещнато с голям интерес от румънските специалисти.

Съществени аспекти от творческата лаборатория на българските творци или някои по-специфични проблеми на литературния процес узнаваме от интервютата на писателите М. Иванов,[69] Б. Димитрова[70] и литературните критици Е. Каранфилов[71] и П. Русев.[72]

* * *

От цялата панорама на българската проза в Румъния през посоченото десетилетие се очертават няколко основни извода: у нас се превежда много и подборът е направен с вещина и компетентност, като се държи сметка да бъдат показани различни епохи с представители на различни поколения писатели, но тежестта, разбира се, пада върху съвременността.

Като популяризатори на българската литература у нас покрай стари, утвърдени и с голям опит преводачи се явяват и нови имена, нови творчески сили, а в областта на литературната критика трябва да изтъкнем, че между авторите на статиите и проучванията има и видни писатели, поети, критици, учени — румънски, и български, които представят във вярна научна светлина литературните явления.

Както в миналото, така и сега литературата на нашия съседен български народ, с който поддържаме тесни връзки на приятелство и сътрудничество, е имала и продължава да има широк отзвук в социалистическа Румъния. В издателските планове за 1977 г. е предвидено да излязат шест книги художествена литература на румънски език: Хр. Ботев. „Той не умира“ — лирика и част от фейлетоните, превод В. Тулбуре и Л. Баз-Фотиаде; Й. Радичков. „Повести и разкази“, подбор от „Барутен буквар“ и Скални рисунки“, превод М. Маджари; Ст. Даскалов. „Зънчето на Рагуша“, превод К. Мамали; Цв. Ангелов. „Търсачите на съкровища“, превод М. Маджари; Д. Дивановатов и М. Миланов. „Крадци на богородици“, превод Л. Баз-Фотиаде; И. Петров „Преди да се роди след това“, превод М. Маджари. Освен това очакваме статии, посветени на 100-годишнината на великия революционер и възторжен певец на свободата Хр. Ботев, рецензии и други материали, които ще продължават старите хубави традиции на взаимното опознаване между нашите народи.

---

[67] Buletinul Comisici nationale a RSR pentru UNESCO, 1973, Nr. 1.
[68] Probleme pacii si socialismului, 1973, nr. 10—11.
[69] Urzica, 1973, nr. 1.
[70] Cronica, 1973, 23 oct.
[71] Romania literara, 1971.
[72] Atenen, 1973, nr. 1.

ЕЛЕНА ЦВЕТАНОВА

БИБЛИОГРАФИЯ НА ТРУДОВЕТЕ НА АКАД. ГЕОРГИ ЦАНЕВ (1966—1976)

I. КНИГИ

Страници от историята на българската литература. В 4 тома. С., Наука и изкуство, 1967—1975.

1. С патоса на възторга и изобличението. 1967, 552 с.
2. На прелома между две столетия. 1971, 524 с.
3. По нови пътища. 1973, 556 с.
4. Художествени образи и критически идеи. 1975, 416 с.

Du romantisme dans la littérature bulgare pendant la Renai sance par rapport au romantisme dans la littérature serbe. Athènes, 1970, 35 p.

Избрани съчинения. Т. I—III. С., 1975.

1. Рецензии, полемични статии и бележки. 347 с. 1 л. портр.
2. Проблемни статии, литературни очерци и портрети, 424 с. 1 л. портр.
3. Литературно-исторически изследвания. 432 с. 1 л. портр.

Историческият роман в българската литература, С., Бълг. писател, 2976. 303с.

1966

II. ТРУДОВЕ, ПЕЧАТАНИ В СПИСАНИЯ, ВЕСТНИЦИ, СБОРНИЦИ ДР.

Пенчо Славейков. Неговото място в развитието на българската литература. — Работническо дело, бр. 114, 24 апр. 1966.

Христо Ботев — революционер и поет. — Литературен фронт, бр. 23, 2 юни 1966.

Голям художник на словото. (За Димитър Талев). — Земеделско знаме, бр. 247, 21 окт. 1966.

Нови простори (Изказване за IX конгрес на БКП). — Литературен фронт, бр. 46, 10 ноем. 1966.

Майстор на сатиричното изображение. (За Светослав Минков). — Отечествен фронт, бр. 6904, 23 ноем. 1966.

Изказване по доклада на проф. Ерлих „Образы поэта и поэзии в славянском романтизме и неоромантизме". — В: Славянска филология. Литературознание. Т. VIII, 1966, с. 116—117.

Някои проблеми на българския исторически роман между двете световни войни. Резюме. — В: Славянска филология. Литературознание. Т. VIII, 1966, с. 215—217.

Никола Фурнаджиев. — В: Эстетика и литература. Статьи болгарских критиков. М., 1966, с. 309—333.

Словарь писателей (Изказване на конференцията по проблемите на речник на словашката литература). — Slovenská literatura, 1966, č. 5, s. 472—474.

1967

Минко Николов. Надгробно слово. — Литературен фронт, бр. 2, 5 ян. 1967.

Димитър Благоев и литературата. — Ново време, 1967, кн. 2, с. 50—63.

Димчо Дебелянов. — Работническо дело, бр. 86, 27 март 1967.

Октомври и нашата култура. Интервю. — Литературен фронт, бр. 20, 11 май 1967.

Октябрь и новые пути болгарской литературы. — Иностранная литература, 1967, кн. 7, с. 198—203.

В началото. Спомени за Октомврийската революция. — Септември, 1967, кн. 10, с. 7—11.

Октомврийската революция и българската литература. — Пулс, бр. 22, 31 окт. 1967.

Октомври и ние. Анкета. — Отечествен зов, Враца, бр. 130, 5 ноем. 1967.

Като родна литература. Спомени. — Картинна галерия, 1967, кн. 8, с. 118.

Октомврийската революция и търсене нови пътища в българската литература. — Литературна мисъл, 1967, кн. 5, с. 69—80.

Октомврийската революция и българската литература. — В: Октомври и българската литература, 1967, с. 135—149.

1968

Неспокоен творец. (П. К. Яворов). — Работническо дело, бр. 11, 11 ян. 1968.

Поет на революционния патос. (За Никола Фурнаджиев). — Литературен фронт, бр. 6, 1 февр. 1968.

Поетическата съвест на моето поколение. (Изказване на Никола Фурнаджиев). — Пулс, бр. 3, 6 февр. 1968.

Вж. и Сливенско дело, 24 май 1968.

Интервю за критиката. (Диалози с творци на българската култура). — Студентска трибуна, бр. 21, 13 февр. 1968.

С четка и със слово. (За Кирил Цонев). — Литературен фронт, бр. 9, 22 февр. 1968.

Интервю. — Отечествен зов (Враца), 23 май 1968.

Из спомените ми за Никола Фурнаджиев. — Литературен фронт, бр. 24, 6 юни 1968.

Мисли за рецензията. — Пламък, 1968, кн. 15, с. 54—58.

Кирил Христов без ретуш. Спомени. — Литературна мисъл, 1968, кн. 4, с. 140—149.

Октомври и българската литература. — Народна култура, бр. 44, 2 ноем. 1968.

Минко Николов. Предговор към т. I от Избрани произведения в два тома. 1968, с. 5—11.

Предговор към сб. Българо-руски научни връзки — XIX—XX в. Документи. 1968, с. 7—12.

Спомени за Георги Бакалов и Димитър Полянов. — В: Димитър Благоев, Георги Кирков, Георги Бакалов, Димитър Полянов в спомените на съвременниците си. С., 1968, с. 261—269 и 443—444.

Творчеството на Загорчинов — проблеми и герои. Предговор към Съчинения на Стоян Загорчинов. Т. I. 1968, с. 9—39.

1969

Задълженията и отговорността на критиката. — Работническо дело, бр. 90, 31 март 1969.

Среща с миналото. Спомени за Стоян Загорчинов. — Литературен фронт, бр. 48, 27 ноевм. 1969.

Боян Пенев. — Родна реч, кн. 10, 1969, с. 19—22.

1970

Неизвестен превод на Лениново съчинение у нас. — Литературна мисъл, 1970, кн. 1, с. 13—15.

Първи проникванията на Лениновите естетически принципи у нас. — Литературен фронт, бр. 17, 23 апр. 1970.

Вж и сб. Ленинската концепция за литературата. 1971, с. 89—92.

Гео Милев. Идейно-творчески път. — Родна реч, 1970, кн. 4, с. 22—26.

Ранните стихотворения на Никола Фурнаджиев. — Родна реч, 1970, кн. 5, с. 31—33.

Възторжен певец на българската природа. (За Иван Вазов). — Карловска трибуна, бр. 27—28, 6 юли 1970.

В сърцето на всеки българин. Интервю за Иван Вазов. — Поглед, бр. 446, 6 юли 1970.

Иван Вазов в развитието на българската литература. — Литературна мисъл, 1970, кн. 4, с. 3—16.

Лирико-епическите песни и поеми на Пенчо Славейков. — Септември, 1970, кн. 8, с. 210—228.

„За круглым столом". (Изказване на среща в Москва 27. X—4. XI. 1970). Литературная газета, бр. 45, 4 ноября 1970.

Художник на нравствената чистота и оптимизма (За Йордан Йовков). — Земеделско знаме, 21 ноем. 1970.

Из моите срещи и разговори с Йовков. — Юбил. лист Йордан Йовков. 1880—1970, ноемв. 1970.

Земя и свобода. (За историческите романи на Константин Петканов). В: Изследвания в чест на акад. Михаил Арнаудов. 1970, с. 225—240.

Никола Фурнаджиев — жизнен и творчески път. Предговор към Съчинения на Никола Фурнаджиев. Т. I, 1970, с. 5—44.

1971

Едно рядко качество на човека и художника. (За Кирил Цонев). — Юбил. лист Кирил Цонев — 75 години от рождението му, 10 апр. 1971.

Поет на народното, непокорното, революционното. . . (За Никола Фурнаджиев). — Сливенско дело, бр. 53, 11 май 1971.

От Ивана-царевича до „Тихого Дона". — Вопросы литературы, 1971, кн. 12, с. 107—116.

Ученически години във Враца. — Борчески Борован, дек. 1971.

Идейно-творческият път на Гео Милев. — В: Българската критика за Гео Милев. 1971, с. 101—156.

Какво е дал Врачанският окръг на българската литература. — В: Дъга. Враца, 1971, с. 3—6.

Първи борби в критиката. — Мисли за рецензията. — В: Проблеми на съвременната българска рецензия. С., 1971, с. 5—82, 268—278.

Увод (в История на българската литература след Освобождението). — Българската литература през 80-те години. — Иван Вазов. — Константин Величков. — Захари Стоянов. — Алеко Константинов. — Георги Стаматов. — Елин Пелин. — Боян Пенев. — В: История на българската Литература. Т. III, с. 5—11, 13—85, 86—213, 214—228, 229—246, 326—357, 756—772, 773—804, 911—934.

1972

Благороден, искрен и честен глас (5 години от смъртта на Минко Николов). — Троянски глас, бр. 4, 26 ян. 1972.

Критиката като проза с идеологически характер. (За Тончо Жечев). — Литературна мисъл, 1972, кн. 1, с. 85—98.

Георги Димитров за литературата. — Септември, 1972, кн. 5, с. 8—25.

Димитров в моя живот. — Родна реч, 1972, кн. 5, с. 14—15.

Боян Пенев и неговият дневник. — Литературна мисъл, 1972, кн. 3, с. 93—99.

Вж и Предговор към Боян Пенев. Дневник и спомени. 1973, с. 5—14.

Силата на поетичния талант (70 години от рождението на Ангел Каралийчев). — Работническо дело, бр. 234, 21 авг. 1972.

Моята нова книга. (За „По нови пътища"). — Литературен фронт, бр. 34, 24 авг. 1972.

С вярата и патоса на времето. (Интервю за проникване и въздействие на съветската литература у нас). — Пулс, бр. 26, 19 дек. 1972.

За романтизма в българската литература през Възраждането с оглед към романтизма в сръбската литература. — Известия на Интитута за литература, кн. 21, 1972, с. 79—99.

1973

Търсене на нови пътища — пролеткултовска поезия и Христо Смирненски. — Литературна мисъл, 1973, кн. 1, с. 3—18.

Родното и интернационалното в поезията на сп. „Нов път“. — Литературен фронт, бр. 24, 14 юни 1973.

Под сиянието на Октомври (Смирненски и някои негови съвременници). — Пламък, 1973, кн. 12, с. 73—77.

По нови пътища. Разговор с проф. Георги Цанев за септемврийската поезия. — Литературен фронт, бр. 30, 26 юли 1973.

Гео Милев и Септември. — Родна реч, 1973, кн. 6—7, с. 28—29.

Да се спрат палачите! (Защита на Л. Корвалан). — Литературен фронт, бр. 41, 11 окт. 1973.

Септемврийска литература. — Литературна мисъл, 1973, кн. 4, с. 3—6. Без подпис.

С ритъма на времето. (За Георги Бакалов). — Литературна мисъл, 1973, кн. 6, с. 3—22.

Асен Разцветников. „Жертвени клади“. — Ангел Каралийчев. „Ръж“. Никола Фурнаджиев. „Пролетен вятър“. — И страшно е, майко, и весело. — В: Септември 1923 и българската литература. С., 1973, с. 176—181, 185—187, 287—305.

Прозата на Фурнаджиев. — В: Фурнаджиев, Никола. Съчинения. Т. IV. 1973, с. 601—605.

1974

Ще звучат неговите песни. (По случай смъртта на Любомир Пипков). — Литературен фронт, бр. 20, 16 май 1974.

Как се роди „Момчил“. — Българска музика, 1974, кн. 6, с. 15—16.

В първите дни на свободата. — В: Ден последен — ден първи. Сборник спомени. 1944—1974, 1974, с. 203—208.

Пенчо Славейков. — В: Българската критика за Пенчо Славейков. С., 1974, с. 212—242.

По пътищата ти вървях. (За Никола Фурнаджиев). — В: Вдъхновени от народа. 1944—1974. Сборник лит.-крит. статии. 1974, с. 56—72.

Пътят към историческия роман. — В: Сборник в чест на 60-годишнината на акад. Пантелей Зарев. 1974, с. 31—40.

1975

125 години от рождението на Иван Вазов. Изказване. — Пулс, бр. 14, 1 юли 1975.

Искреният възторг, безкрайната радост. — Народна младеж, бр. 209, 22 окт. 1975.

Интервю с критика.

Среща с миналото. — Пламък, 1975, кн. 10, с. 98—118.

Среща с миналото. Фрагменти. — Септември, 1975, кн, 10, с. 63—119.

Среща с миналото. Списание „Нов път“. — Литературна мисъл, 1975, кн. 4, с. 3—27.

Среща с миналото. Откъси. — Литературна мисъл, 1975, кн. 5, с.24—48.

При Георги Цанев. — Съвременник, 1975, кн. 4, с. 79—105.

Интервю, взето от Атанас Свиленов.

Историческото повествование през Възраждането. Глава от неиздадена книга „Историческият роман в българската литература до Девети септември 1944“. — Литературна мисъл, 1976, кн. 3, с. 74—92.

Филологическа енциклопедия. (Изказване за Речника на Найден Геров). — Работническо дело, бр. 155, 3 юни 1976.

Ботев в моя живот. — Септември, 1976, кн. 6, с. 12—14.

Пенчо Славейков — личност и творчество. — Литературна мисъл, 1976, кн. 4, с. 33—41.

Летопис на книжовното дело. Издаден е първият том на „Речник на българската литература“. — Работническо дело, бр. 202, 20 юли 1976.

Интервю с Георги Цанев, Тончо Жечев и Дочо Леков.

„Среща с миналото“. — Родна реч, 1976, кн. 6, с. 38—40.

Интервю, взето от Любен Георгиев.

Дружба с Николай Лилиев. Спомени. — Пулс, бр. 21, 12 окт. 1976.

Антон Страшимиров и неговият роман „Роби“. — Литературна мисъл, 1976, кн. 6, с. 108—127.

Среща с миналото. Страници от книга под печат. — Народна култура, бр. 51, 18 дек., бр. 52, 25 дек. 1976; бр. 2, 7 ян., бр. 3, 14 ян., бр. 4, 21 ян., бр. 5, 28 ян., бр. 6, 4 февр., бр. 7, 11 февр., бр. 8, 18 февр., бр. 9, 25 февр. 1977.

III. РЕДАКТОРСКА ДЕЙНОСТ

Николов, Минко. Избрани произведения в 2 т. С., 1968.

Фурнаджиев, Никола. Съчинения в четири тома. Т. I. Лирика. С., 1970.

Яворов, Пею К. Стихотворения. С., 1970.

История на българската литература в 4 т. Т. III. С., 1971.

Каравелов, Любен. Разкази, повести, мемоари. С., 1973.

Славейков, Петко Р. Съчинения. Пълно събрание. Т. IV. С., 1973.

Фурнаджиев, Никола. Съчинения в четири тома. Т. IV. Литературни статии, спомени, пътеписи. С. 1973.

Вазов, Иван. Събрани съчинения в 22 т. Т. I. С., 1974; Т. IV. Лирика. 1913—1921, 1976.

Забележка. Посочените библиографски сведения са допълнение към цялостната библиография на трудовете на акад. Георги Цанев, поместени в Известия на Института по литература, 1966, кн. XVIII—XIX, издадена в негова чест по случай 70-годишнината му.

СЪДЪРЖАНИЕ

Желю Авджиев — Проникновен тълкувател на литературното наследство 5
Ангел Анчев — Георги Цанев и руската литература. 19
Дочо Леков — По някои спорни и безспорни въпроси в творчеството на Добри Чинтулов. 30
Соня Баева — Добри Чинтулов в нашата национална поетическа традиция 53
Иван Радев — Историческата трилогия на Любен Каравелов и началото на българския роман. 60
Емил Георгиев — Христо Ботев и Карел Хинек Маха (Типологичен паралел) 75
Стефана Таринска — Ботевият другар Киро Тулешков 89
Георги Димов — Драматургията на Иван Вазов 97
Любен Георгиев — Стоян Михайловски — безпощаден изобличител и прорицател 124
Любомир Стаматов — Предисторията на списание „Мисъл“. 135
Стефан Елевтеров — Проблеми на поетиката в „До Чикаго и назад“ 149
Норберт Рандоф — Пенчо Славейков и Готфрид Келер. 173
Лазар Георгиев — Към проблема за литературоведската методология на Боян Пенев в литературната му история. 179
Венцеслава Бехиньова — „Каменният блян на Прага“ от Кирил Христов. 205
Теодора Калинова — Емануил Попдимитров — от символизъм към социална лирика 216
Христо Дудевски — Черти на Чудомировия хумор. 230
Михаил Василев — Авторовото присъствие в разказа между двете световни войни 235
Христо Йорданов — Неизвестна страница от творческата съдба на Игор Северянин (Писма на Игор Северянин до Е. В. Страндел и С. К. Чукалов) 245
Елка Константинова — Отечествената война, отразена в съвременните разкази и повести 270
Ваня Бояджиева — Някои начални моменти от развитието на драматургията след Априлския пленум. 287
Катя Янева — Общуване с времето — един въпрос от ранната лирика на Александър Геров 302
Сабина Беляева — Още веднъж за цикъла разкази и за историческите пътища към романа 323
Дитмар Ендлер — Съвременна белетристика и повествователна традиция 332
Лаура Баз-Фотиаде и Д. Балан — Българската проза в Румъния през десетилетието 1965—1975 г. 339
Елена Цветанова — Библиография на трудовете на акад. Георги Цанев 348

ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Редактор Л. Неделчева
Художник Ал. Хачатурян
Техн. редактор Ив. Атанасова
Коректор А. Кънева
* * *
Изд. индекс 6688
Дадена за набор на 2. III. 1978 г.
Подписана за печат на 25. V. 1978 г.
Формат 70/100/16 Тираж 1200
Печ. коли 22, 25 Изд. коли 28,84
Цена 3,72 лв.
Код 19 9535372511/5058-12-78
* * *
Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев"
Поръчка № 178