3

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДЕСЕТА

• 1966

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДЕСЕТА

• 1966

СЪДЪРЖАНИЕ

90 години от Априлското въстание

Георги Димов — Художествена летопис на Априлската епопея 3

*

Тончо Жечев — За национална самобитност в литературното развитие 16
Исак Паси — Талантът и времето. Томас Ман: „Доктор Фаустус“ 39
Семьон Машински (Москва) — Естетическите завети на Лев Толстой 66

Литературни анализи

Светозар Цонев — Раждането на поета. „Майце си“ от Христо Ботев 85

Из литературния живот в чужбина

Ванда Смоховска-Петрова — Разговори около полския роман 95

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Елка Константинова — Неизвестни писма на Димчо Дебелянов до Николай Лилиев 98
Емилия Стайчева — Рикарда Хух и България 112

ПРЕГЛЕД

Любен Русев — Психология на литературното творчество от Михаил Арнаудов 120
Йордан Василев — Погледи към миналото и бъдещето 127
Светлозар Игов — Критиката на Иван Мешеков 133
Лазар Цветков — Възвръщане към Валтер Скот 136

СОДЕРЖАНИЕ

90-летие Апрельского восстания

Георги Димов — Художественная летопись Апрельской эпопеи 3
Тончо Жечев — О национальной самобытности литературного развития 16
Исак Паси — Талант и время. Томас Манн: „Доктор Фаустус“ 39
Семен Машинский (Москва) — Эстетические заветы Льва Толстого 66

Литературные анализы

Светозар Цонев — Рождение поэта. „Матери“ Христо Ботева 85

Литературная жизнь за рубежом

Ванда Смоховска-Петрова — Разговоры о польском романе 95

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТЫ

Елка Константинова — Неизвестные письма Димчо Дебелянова к Николаю Лилиеву 98
Емилия Стайчева — Рикарда Хух и Болгария 112

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Любен Русев — „Психология литературного творчество“ акад. М. Арнаудова 120
Йордан Василев — Взгляд на прошлое и будущее 127
Светлозар Игов — Критический сборник Ивана Мешекова 133
Лазар Цветков — Возвращение к Вальтеру Скоту 136

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ
Секретар на редакцията — Христо Йорданов

ХУДОЖЕСТВЕНА ЛЕТОПИС НА АПРИЛСКАТА ЕПОПЕЯ

Георги Димов

В многовековната историческа съдба на нашия народ има епохи, богати със събития и личности, които най-пълно разкриват националната ни същност, синтезират най-съкровеното в усилията на българина за народностно утвърждаване, социално-нравствено и културно възмогване. Затова и като маяк са привличали, задържат и ще насочват погледите на учени и художници, на историци и социолози, на философи и психолози.

Такава всеобхватна и неимоверно интензивна епоха несъмнено представлява епохата на национално-освободителните борби, чийто епилог бе Априлското въстание от 1876 г. Вече девет десетилетия това величаво по замисъл и организация, по идейно-емоционална наситеност, по обществени и нравствени пориви събитие излъчва неотразимо сияние. Увенчано с ореола на безсмъртието, то ни тласка към размисли, изправя ни пред все нови и нови проблеми.

Подготвяно десетилетия наред с всеотдайност и безпределна жертвоготовност, осмисляно и направлявано от светли умове и горещи сърца, то дойде да покаже пред света величието и трагедията на българското племе, да извика възхищението на честните люде, да разтревожи обществената съвест, да хвърли смут у европейските държавници и дипломати. И най-важното — да укрепи вярата, че „ний не сме веке рая покорна“, че земята — векове поена с кърви и отрупвана с кости — вече не ще търпи чуждия поробител, откърмила е най-съкровената мечта — свобода и правда народна.

Много и разнообразни са писанията за Априлската епопея. Мнозина са искали да надзърнат в онова драматично-трагично време и с различни средства да разкрият истината на съвременници и идни поколения. Но колко от тези научни изследвания, исторически и публицистични трактати днес са търсени от хората — поискали да се пренесат цялостно в атмосферата на оная епоха, да заживеят с тежненията и изпитанията на априлци? Само върху един по-особен род книжнина, посветена на национално-освободителните борби, — художествената литература — времето сякаш се оказва безсилно да хвърли праха на забвението, да намали идейно-емоционалното ѝ значение, въздействената ѝ сила. Разбира се, такава завидна съдба може да има само онази литература, която е била родена в резултат на дълбоко и непосредно сродяване с епохата, героите, народа. Колко много литературни съчинения, несгрени от „божествения“ огън на художественото дарование, имат още понезавидна съдба от другите родове книжнина, споделят участта на мъртвородените!

Изследвачът на българския историко-литературен процес неминуемо се сблъсква с една особеност, без отчитането на която не би могло правилно да се разбере и обясни литературното ни развитие. Извънредно показателно е обстоятелството — и в идейно-естетически и в етично-психологически план, — че новата българска литература, с нейните първи по-ярки прояви и непреходни идейно-художествени достижения, се оформи под въздействието на национално-освободителните борби. Те именно оплодиха народностната творческа енергия. Техните потребности и своеобразие през различните етапи подхраниха не едно дарование, очертаха пътищата на по-нататъшното развитие на художествената и естетическата мисъл. Затова историкът на литературата ни не би могъл да разкрие нейния генезис, характер и тенденции на развитие, ако не познава обстоятелствено оная епоха, многообразните форми и опити за нейното художествено претворяване.

След петвековно робство българите отново смело и невъзвратимо изявиха правата си за самостоен национален политически и духовен живот. И в тези си усилия създадоха художествени ценности с непреходна значимост. Традициите на възрожденските писатели послужиха за опора и изходно начало, за обществени и естетически критерии на големите представители на следосвобожденската ни литература. Те са съзнавали, че многообразният живот на всяка една епоха е свързан по видими и невидими пътища с миналото, с делата и прозренията, с терзанията и идеалите на онези предходници, които са се пренасяли в жертва на възвишени национални, социални, нравствени идеали. Без да се откъсват от своето съвремие, писатели и поети все по-трайно са се вглеждали във възрожденската епоха и със средствата на художественото слово са правили съпричастни и новите поколения на всичко ценно и непреходно, завоювано някога. И очевидно, зависело е от далновидността и умението на писателя да види и почувствува онова трайно и значимо от миналото, чиито отблясъци не са угаснали и днес, да разкрие непресекващите нишки на историческия процес, на миналото събитие да даде съвременно тълкуване, на националното явление — общочовешко звучене.

Дните, когато пророческите думи на Ботев — „кипи борбата и със стъпки бързи върви към своя свещени конец“ — се сбъдваха, дни, изпълнени с светли надежди и големи изпитания, с неописуем възторг и дълбока покруса, с епично себеотрицание, са неповторими в националната ни история, запазват непреходно обаяние над поколенията. За тях, за драматичните събития от 1876 г. ние получаваме най-непосредно и всеобхватно знание най-вече от творбите на поети и писатели. Препрочитайки десетките стихотворни, белетристични, мемоарни, драматургични произведения, ние се сродяваме с тия величави събития, с бит и душевност на ония люде — излезли на единоборство с вековни тъмни сили, сърцата ни се изпълват с преклонение и възторг от подвига и саможертвата на народа и епичния размах на борбата. Най-хубавото от тия творби в стихове и проза представлява наистина художествена летопис — вълнуваща и вдъхновяваща — на революционните борби, на техния апогей — Априлското въстание. Тия произведения дават възможност да бъдат поставени и някои по-общи естетико-методологически въпроси било във връзка с характера на литературния процес, било със своеобразието в идейно-творческия път на някои писатели.

Твърде много размисли буди обстоятелството, че и до днес, деветдесет години от онова героично време, все още произведенията на непосредните

свидетели и участници в априлските събития — Иван Вазов и Захари Стоянов — си остават най-вълнуващите художествени документи.

Дълбоко и неотразимо са отекнали тия епични борби в съзнанието и сърцето на Вазов — изживял непосредно мъките и тревогите на въстаналия роб. Те му посочиха пътя, извеждащ към голямата литература, накараха го да подхвърли на преоценка създаденото дотогава, да нагласи струната си на „песни нови, свободни“, та да зазвучат „като на Янтра писъка жален и като стонът на букаите“. От тази критическа равносметка се раждат вдъхновените му творби на стихосбирките „Пряпорец и гусла“ (1876) и „Тъгите на България“ (1877) — патетична възхвала на революционния кипеж и на готовността за саможертва. Отглас на борческите пориви на народа ни, на дълбоката покруса от погрома, те са и зов към съвестта на човечеството за съчувствие и подкрепа в справедливата борба. Живеещ с патоса и вълненията на подготовката на великото изпитание, когато апостолите кръстосват тръпнещата от сладостни надежди родина и свикват тайни заседания, когато в потайна доба се леят куршуми и дялат черешови топчета, почувствувал дълбокия национално-революционен смисъл на народното опиянение, поетът още в предговора на първата си стихосбирка с вълнение заявява: „Великата драма, която се разиграва днес на въсток, е едно събитие толкоз извънредно, толкоз велико, щото очите на всичкият свят са вторачени към Балканский полуостров — театъра на тая кървава и отчаяна борба между цивилизацията и варварщината, меду свободата и тиранията. . .“ Назряващата величава борба за „правда и свобода“ плаши европейските правителства, тревожи различните обществени слоеве. „Владетелите се безпокоят за бъдещето; дипломатите се потят; политиците буйно разискват; журналистите пишат; капиталистите се страхуват; деспотите се мръщят; робите въздишат или се възпламеняват; поетите се вдъхновяват.“ И с всичкия жар на патриотичното си сърце, с чувствителността на роденяя поет, Вазов възкликва — „каква храна за духа в тия събития, какъв материал за въодушевлението, какъв простор за фантазията!. . .“ В тия събития той наистина намери изобилна благодатна храна за творческия си дух.

Все със същата патриотична развълнуваност и сила на поетическите чувства Вазов изстрадва и погрома на въстанието. Когато пожарите още димяха из помръкналата родина и кръвта на героите аленееше из изстрадалата земя, поетът изплака в неувехващи стихове неизмеримата народна скръб и покруса. Но заедно с болката сърцето му прелива от гняв и бунт срещу тиранина и неговите крепители. Тъгите на жестоко окървавената родина родиха песните в „Тъгите на България“.

На теб, Българио свещенна
покланям песни си сега,
На твойте рани, кръв безценна,
на твойта жалост и тъга,
на твойте сълзи и въздишки,
на твойте страсти и тегло
и на венеца мъченишки
кой грей на твоето чело —

изповядва поетът пред измъчения образ на майката-родина, чиито страдания сега оплакват и гордият Балкан, и сините небеса.

Революционната романтика на бунтовните песни от „Пряпорец и гусла“ сега е преминала в безмерна болка и остър критицизъм, в гневни изобличения и философски обобщения за епохата, за цивилизацията, за

съдбата на човечеството. Ако революционният кипеж оплоди Вазовата лира, осмисли поетическите му пориви, то погромът на въстанието, кървавите безчинства на турските орди, хладнокръвието и наглостта на буржоазните дипломати разпръсват хуманитарните му илюзии, отрезвяват политическия му поглед, за да прозре нещата в истинската им същност. Дълбоко погнусен, с болката на човек, който е прозрял горчиви, жестоки истини, Вазов се провиква:

Млъкнете вие, бедни фалители на века,
във който назовахте свободен человека;
млъкнете с вашта правда, свобода, прогрес,
безумия, с които глушихте ни до днес!
Със нас се не ругайте! От срам се зачервете.
Защо тоз век нищожен велик го вий зовете?
Дали, че в него няма ни робство, ни разврат?
Дали, че ни обсипва със мир и благодат?
Или. . ., че днес изново епохата настана,
която бе видяла Атила, Тамерлана?

Но при всичките сътресения на духа поетът не изпада в резигнация. Един неотменим борчески оптимизъм се чувствува и сега, подхранван и от вярата в славянска Русия, която не ще изостави своите поробени братя.

Неповторимо величавата възрожденска епоха, делото на априлци, на неговите идеолози и практически организатори определиха завинаги творческия път на поета. На тая именно обществена и идейна основа съзря талантът му. Естетическото осмисляне на национално-гражданските стремежи и идейно-нравствените идеали на народа роди поета Вазов. Чрез поетическото сродяване с национално-освободителните борби той намери себе си, а чрез песните си утвърди завинаги тяхното безсмъртие. Така се получи онова неразкъсваемо единство между творец и епоха, между поезия и живот, предпоставка за всяко голямо изкуство. Затова и днес, щом заговорим за възрожденските борби, за Априлската епопея веднага в съзнанието ни изплува поетическият образ на Вазов и обратно — посегнем ли към съчиненията му — пред нас се разкрива една неповторима художествена картина на оная драматична епоха, изпълнена с много мъка и светли надежди, със сияйни образи и епични дела, въплътила най-съкровеното на народностната ни същност.

Когато в следосвобожденска България буржоазните властници потъпкват светлите възрожденски идеали, забравят паметта на героите — накарали да се заговори за българския народ из европейските столици, когато властта и златото стават върховен кумир, поетът отново ще обърне погледа си назад, към близкото минало. Сега той ще извае с ненадминатата идейно-художествена сила образите на онези великани на мисълта и делото, които подготвиха и извършиха националната революция. „Епопея на забравените"! Вече самия надслов подсказва чувствата, които са движели поета при създаване на лирико-епичната апотеоза за белязаните от съдбата герои. Какъв контраст между онова време на пълна всеотдайност и жертвоготовност в името на съкровени национални и общочовешки идеали и настъпилата политическа и морална поквара в годините след Освобождението! Покрусата и недоволството, възторгът и преклонението раждат стихове, в които апостолите на свободата засияват с цялата си човешка красота, с цялото си величие. Поетът се е спрял само върху някои от големите фигури на епохата, които като фокус събират и през призмата на всеобхватната си душевност изразяват жизнените повели на времето, бележат етапите на борбата, довела до Априлската епопея, която доказа

пред света съществуването на една нация, способна на велика саможертва за своите човешки права. Чрез образите на „забравените“ поетът е уловил диханието на епохата, патоса на революцията, движението на историята.

Вазов е чужд на педантичния историзъм, на строгите научни характеристики. Цял е запленен от грандиозността на делото, затова и смелите хиперболи, необикновените сравнения, големите обобщения, романтичната образност изпълват лиричната прослава. Подвизите на априлци се сравняват с подвизите на най-светлите имена у другите народи, героизмът им се мери с най-възвишеното в човешката история. Възторг и преклонение бликат от всеки стих, възхвала и вечна признателност се отправят към погиналите в борбата. Образите на Бенковски, Каблешков, Волов, братя Жекови, Кочо въплъщават величието и трагизма на априлци. Чрез стиховете на поета израстват като истински титани на националния подвиг, синтезират големи човешки идейни и нравствени ценности. Каква неизмерима жизнена сила крие поетическото слово! То сякаш единствено е способно да изведе от забрава личности и дела, да завещае безсмъртието им и на бъдните поколения. Национално-освободителното движение откърми и други големи духове, сред пламъците на първата априлска пролет израснаха много и много герои, но колцина от тях се радват на оная слава и популярност, излъчват такова обаяние, с каквито живеят онези, станали предмет на поетическа интерпретация!

Колкото вдъхновено и романтично възторжено, когато възпява героиката и идейно-нравствената извисеност на борците, толкова злъчно, сурово и безпощадно е Вазовото слово, когато клейми противниците на националното освобождение — вътрешните и външни врагове, преките и косвени крепители на османската власт. Трудно е наистина на човек да посочи кой стих излъчва най-лъчезарен блясък от тая огърлица на безценни поетически бисери. Всички са писани с непреодолимо творческо вдъхновение и гражданска развълнуваност, наситени са с пленяващ революционен патос и романтична героика, пропити са с несравнима емоционална сила, изразяват драматизма и трагизма на епохата — утвърдила принципи и идеи, станали опора на народа ни в по-сетнешното му развитие.

Но и тогава, когато стиховете му бяха разтърсили много съвести, бяха накарали мнозина да погледнат назад, за да почерпят пример за по-високи обществени и етични идеали, Вазов смята, че все още не се е издължил към паметта на онези, които чрез смъртта си обезсмъртиха националното име. Той не е могъл да се „освободи“ от обаянието на оная епоха. В нейното естетическо преосмисляне е намирал духовна храна, опора на патриотичните си, граждански-хуманитарни пориви.

Принуден години наред да живее като емигрант, сега вече прогонен от новите български властници, разкъсван от носталгия, той отново намира отдушник на пламенното си родолюбие в спомена за голямото народно изпитание. Ражда се най-значителната му белетристична творба — романът „Под игото“. Възсъздавайки обществена и битова атмосфера, преплитайки национални, социално-нравствени конфликти, Вазов ни рисува плътна картина на живота в навечерието и по време на народната революция, сродява ни с вътрешния и външен свят на хората, вдъхновени от идеята за „правда и свобода“. Реалистичните идейно-естетически позиции са позволили на автора да види и нарисува правдиво съзряването на решението за разплата, да нарисува образи и картини, които ни внушават истината за живота на българина в онова време. Историята рядко ни дава пример

за такава самонадеяност, която приближава до лудост. Българският национален дух никога не се е вдигал до такава висота и надали ще се вдигне друг път — изповядва Вазов. Това именно изстрадано прозрение той претвори във вечно жизнени образи и картини, за да дават възможност на поколенията да почувствуват непосредно всенародното опиянение, неумолимия ход на историческата правда. Така национално-обществените процеси преминаха в непреходни естетически ценности. Чрез това вълнуващо повествование животът през последното десетилетие на робството ни става по-понятен, хората, израсли в тревожната атмосфера и понесли кръста към националната голгота, по-близки. С рядко белетристично умение, с четката на голям художник, който вярно улавя характерното във външен портрет и психически образ, авторът е успял чрез всекидневния бит да разкрие революционизиращите процеси, бързите изменения в съзнанието и чувствата на обикновените люде. И макар предмет на белетристичния разказ да е онова, което се извършва само в определено селище, звученето на романа е от национален мащаб, исторически конкретното е получило непреходна жизнена и емоционална сила. Тътенът на предстоящата революция се чувствува навсякъде и у всички. И то не толкова в онова, което вършат професионалните революционери, колкото в атмосферата, в която живее обикновеният човек. Силата на романа е преди всичко в правдивото отразяване съзряването на борбата — готовността на всички да помагат на великото дело. Някои неправилни съждения за социалния характер на освободителното движение се изкупват от правдивите характеристики на множеството герои, от оптимизма на повествователя и при най-трагичните обстоятелства. С тези си именно страни вече близо седем десетилетия романът „Под игото“ вълнува всяко българско сърце, шествува из четирите краища на света, за да разнася истината за един малък героичен народ, който изкупи свободата си с много мъки и изпитания, затова и я защищава със саможертвата и всеотдайността на априлци.

Тематиката на национално-освободителните борби обогатява с най-разнообразни тонове и багри художествената палитра на Вазов, углъбява и разширява поетическото му виждане, осмисля патриотичните и хуманистичните му пориви. Все на основата на тая тематика той разширява жанровия диапазон на творчеството си: лиричното стихотворение, епичната поема, късият разказ, повестта, романът, драмата, пътеписът, мемоарът, очеркът се използуват с еднакво умение, за да бъдат пресъздадени моменти от революционното движение, да бъдат очертани образите на видни и по-скромни дейци, да се внуши борческата атмосфера, бунтовният дух, обладал различни обществени слоеве, да ни се покаже истината за една велика епоха. И тази истина ни се разкрива колкото със средствата на критическия реализъм, толкова и с тия на революционния романтизъм, оказали се под перото на Вазов еднакво годни за претворяване на жизнената правда в художествена правда. С разнообразните си творби в стихове и проза, посветени на национално-революционното движение, Вазов се извисява като творец с голяма идейно-художествена мощ, съответствуваща на величието на претворяваната епоха, издига българската литература до равнището на големите завоевания в световния историко-литературен процес. Чрез проблематиката на националното възраждане Вазов изяви себе си като проникновен творец, създаде традиции, определящи жалоните на литературното ни развитие. Поетическата прослава, която изпя за априлци, донесе и тяхното и неговото безсмъртие. Така се получи оная органическа сплав между действителност и поезия, което

обуславя непреходната жизненост на историческите събития и герои, трайната идейно-емоционална сила на литературните творби.

Национално-революционното движение и неговият логически завършек, Априлското въстание откърмиха и едно друго самобитно дарование — Захари Стоянов. От неук овчар и абаджийски чирак З. Стоянов се извисява до пламенен апостол на националната революция. Преживял великото народно опиянение и страшния погром, няколко години по-късно той създава истинска художествена летопис за тая драматична епоха. Поколенията в следосвобожденска България, хората на нашата съвременност и на бъдещето не биха могли да узнаят пълната истина, конкретната историческа правда за дълголетната упорита подготовка и организация на борбата за национални права, за реалната обстановка, в която избухва Априлското въстание, за действията, преживяванията и участта на въстаналия народ, на неговите ръководители, ако Захари Стоянов не бе ни оставил своите незаменими „Записки по българските въстания“. Ако идейно-революционното съзряване на тая толкова оригинална личност представлява по-дълъг процес, то като писател-публицист и момоарист-художник той се откроява изведнъж, блясва с майсторството на големите дарования именно когато с такова дръзновение решава да опише епичните събития. Чрез тяхното мемоарно-белетристично пресъздаване той с право се утвърждава като „класик на българската проза“.

Макар доскорошният съратник на апостолите на Априлското въстание да не е мислил да създава художествено произведение, а само да разкаже за лично преживяно и видено, непосредно научено от други или почерпено от документи, „Записки по българските въстания“ ни обайват и с величието на описаните събития, и с епичния размах, с патоса и правдивостта, с които се предава животът в навечерието на Освобождението. Пред нас се разкрива една всеобхватна картина на оная епоха, дето епичното и драматичното, героичното и дребнавото, високите полети на мисълта и сивото ежедневие, тревогите и мечтите на хората, трагичното и комичното в обществения бит и духовна атмосфера, в лични преживявания и социални тежнения, исторически значимото и интимно-индивидуалното всичко се прелива естествено и плавно, завладява цялата ни душевност, навежда ни на много размисли. Самоукият писател-мемоарист отправя взор на различни страни, прави хоризонтални и вертикални дисекции, впуска се в исторически, социологически, психологически характеристики и така ни сродява дълбоко и трайно с епохата и нейните чеда. Ние чувствуваме как постепенно се надига народната мощ, как се усилва тътенът на народното негодуване, как неумолимо се подготвя великото народно изпитание. Реалистично-романтичното изображение е богато нюансирано. За различните перипетии на борбата, за различните обстоятелства, при които са принудени да действуват хората на революцията, авторът умее да намери и съответен тон на повествование — ту епично спокоен и равен, ту романтично патетичен, ту бунтовно-призивен или хумористично-сатирично обагрен. Да си спомним например как е описано историческото заседание на революционните комитети в Оборище, как е предаден ентусиазмът при обявяване на въстанието, как лети хвърковатата чета на Бенковски и вдига на оръжие малко и голямо. В съзнанието на автора отново са оживели тия драматични дни, той е обладан сякаш от същите чувства, които е изпитвал като апостол, когато е разгарял пламъка на борбата. От всеки ред струи неудържимият устрем на дейците — поели съдбините на пробудения народ. С рядка романтично-легендарна прелест е скицирана картината на

самото Оборище: тайнствената тържественост на обстановката — вековните букаци, полъхвани от тих ветрец, окачените светещи като звезди фенери, загадъчният ромон на близката река, кръстосаните оръжия, пристигането на апостолите — всичко е предадено с вълнения на голямото патриотично сърце и умението на родения художник. Писателят ни внушава важността и величието на делото, което трябва да се извърши в този исторически момент, съдбоносността на решенията, които ще бъдат взети на това легендарно и свято сборище. Насядалите в кръг делегати — въоръжени и препасани — тихо запяват хайдушка песен, чието ехо се разнася из непроходимите планински усои. А неповторимата картина при полагане на клетвата! Бунтовният поп Грую с препасана сабя и с кръст в ръката, застава сред депутатите гордо и величествено. „Бенковски и другите апостоли наведоха саблите си надолу в знак на благоговение. . . Представителите всички гологлави, със запалени свещи в ръцете, посред бял ден, стояха неподвижно около свещениците няколко крачки настрана. Гробна тишина настана: само гръмливият глас на свещеник Груя ехтеше из букака“, който вместо обикновеното „верую“ високо възвестява „верую во единнаго хъша балканского, яко той ест твой бог и спасител“ и накрая изпразва двата си арнаутски пищова във въздуха.

Народното опиянение и героичната романтика на борбата са предадени вълнуващо, с драматична трогателност. Из средногорските долини ехти песента „Ха народ поробен“, тържествено се разнася камбанен звън, с цветя, песни и хоругви посрещат из селата четата на Бенковски. Бунтовният му глас гърми навсякъде. „Огън и пламък излизаше от него.“ Сам в центъра на въстанието, в съзнанието на автора са се запечатали образи и картини, които той сега извайва със същото вълнение и национален патос, с които народът е посрещал вестта за изгряващата свобода. Картината, когато селяните от Лехчево, въоръжени кой с каквото намерил, запалват домовете си и тръгват със скрибуцащи коли към балкана, когато сред виенето на псетата и мученето на добитъка пламъците обхващат родните им домове, е нарисувана с внушителна мощност, с палитрата на голям художник. Сълзи парят очите на всички, плаче и Бенковски. И в този върховен момент той има една мечта: — „Боже! Дай ми сили и недей ме оставя сам; помогни ми в святото предприятие да избавя тоя народ от железните нокти на тиранина, — говори Бенковски — и сълзите му рухват още по-силно. . .“ С отложени калпаци селяните слушат своя войвода, думите му отекват дълбоко в сърцата. Настъпва пълно сливане между народ и водач.

А с каква сурова правдивост, психологическо вглъбяване и жизнена неуморимост авторът на „Записките“ предава онези бързи преходи в съзнанието и душите на хората, когато неочаквано настъпва обрат в събитията, когато цяла Тракия е обхваната от пламъци, чието сияние озарява склоновете на Родопите и Средногорието. Ние следим с притаен дъх разказа за народната трагедия, перипетиите на личните страдания, неочакваните външни и вътрешни превъплъщения у хората. Страниците, в които се говори за изпитанията и лишенията на разпръснали се въстаници, за изживяванията и трагичната участ на войводата, за гнусното предателство на дядо Вълю, за скиталчествата на самия автор от затвор на затвор, за последните дни на другите въстанически дейци, са изпълнени със страшен трагизъм, крушението на най-съкровеното е взело остра драматична изява. От тези страници, написани сякаш от собствената кръв на автора, ние узнаваме колко е сложна и противоречива човешката душа, колко са многообразни и необозрими преживяванията и чувствата на хората при различните жи-

тейски обстоятелства, как и най-героичната личност в съдбовни моменти попада в плен на несъзнателни рефлекси. Обладан от една неизмерима вяра във величието на делото, Захари Стоянов се домогва до философско отношение към живота, към човешката личност, разказът му е наситен с историческа неумолимост, с идейни, психологически, житейски прозрения и обобщения.

Няма друго произведение в националната ни литература, което така самобитно, всеобемно и исторически достоверно да говори за живота на българина по време на Априлското въстание, да ни рисува портретите и разкрива съдбата — битова и душевна — на толкова много хора и от най-различни слоеве. Едно необозримо множество от люде, чиито образи са кога по-уплътнени, кога по-бегло скицирани, главно във връзка с кардиналния проблем на времето. В единния стремеж към национална свобода авторът е успял да види и разграничи многообразието от характери, индивидуалното у всеки, обладан от общия идеал. Чрез тяхната житейска съдба и особеностите им в бит и мисловност, в психика и езикова изява, Захари Стоянов разкрива в голяма пълнота историческото съдържание, идейното и нравственото богатство на епохата.

С разбиране преклонение се отнася З. Стоянов към тружениците на народното дело — малки и големи, рисува ги с разнообразни средства и психологически детайли, във външния им и душевен портрет. И Волов, и Каблешков, и Иван Арабаджията, и Петлешков, и Кочо, и Поп Грую, и толкова други герои са изобразени с непосредна жизненост, с тяхната душевна красота, с революционния им хуманизъм и безпримерен стоицизъм. Бенковски — утвърдил се така бързо и неочаквано като върховен ръководител по време на въстанието, е изобразен от различни страни и при различни обстоятелства — и когато героят е в своя апогей, и когато изживява всенародната покруса, собствената си трагедия. Каква необозрима сила блика от него! Каква властност излъчват словата му! Колко неочаквани са превратностите в поведението му, в цялата му душевност! В плътно очертания образ са намерили въплъщение много черти от идеологията на българските революционни демократи, от героичната романтика на освободителната борба. Бенковски гледа на въстанието като на истинско народно демократично дело. Ненавижда чорбаджиите, беззаветно обича обикновените труженици, простите селяни, потиснатите люде, независимо от национална и верска принадлежност. „Нашата цел не е да нападаме на сиромасите и угнетените селяни, биле тия българи или турци. Ние сме въстанали не против мюсюлманството въобще, но против кръвопийците паши и кадии, които са въобще врагове и на двата народа.“ Изграден с рядка релефност, пластична обагреност и внушителност, образът на Бенковски въплъщава народния устрем за национална и социална свобода, дълбоката същност на революционното движение.

С не по-малка жизнена правдивост са обрисувани и ония посредствени души, които или бездействуват в решителните моменти, или стават оръдие на властта. Битът и психиката, социалната природа на всяка прослойка са дадени в конкретните им прояви и като по-цялостни обобщения. Писателят-мемоарист съпоставя и анализира, сравнява минало с настояще, за да изпъкне по-ярко контраста между онази героична епоха и дребнавата следосвобожденска действителност.

Отгръщайки страница след страница, читателят се пренася в атмосферата на историческите събития и чрез размислите, преживяванията, публицистичните разсъждения на самия мемоарист и —чрез поведението,

чувствата, житейската съдба на героите. Сродяваме се с външния и вътрешен живот на много хора — едни, които са движели историческите процеси, други, които са се оказали недозрели за такива велики дела. Всичко е видяно и в общото и в своеобразното,в народностно-битовото, идейно-философското, нравствено-психологическото и най-вече в отношението им към националната революция. Решил да разкаже своите спомени „като участник и деятел, реалистичното, пропито с революционна романтика повествование се превръща във вълнуваща летопис за онова героично и драматично време, наситена с любовта и омразата, с трепетите и вълненията на едно голямо патриотично сърце. Въпреки трагичния край на събитията от 1876 г. „Записките по българските въстания“ ни вдъхват оптимизъм и национална гордост, въздействуват с неизмерима сила на читатели и писатели, представляват неизчерпаем извор на идейни и нравствени ценности, на патриотично вдъхновение, на благодатен материал за по-нататъшни големи художествени обобщения за епичните национално-освободителни борби.

Революционните събития от навечерието на Освобождението послужиха не само като основа и стимул да се изяви толкова самобитна творческа индивидуалност, но и да се обогати литературата ни с един нов своеобразен жанр. Историографски достоверното и лично преживяното, похватите на мемоариста и на белетриста, публицистичното и художественото, суровата житейска правда и романтичните полети на чувствата и въображението са така органически преплетени и споени, че се е родила творба уникална в националната ни литература.

По-особена форма на трактовка Априлското въстание намери в спомените на К. Величков „В тъмница“ и на Ст. Заимов „Миналото“. Ако „Миналото“ ни привлича главно с богатството на документалния материал, то Величковите мемоари, написани от ръката на един безспорен белетрист, придобиват нови черти и краски към портретите и духовния образ на някои от априлци, карат ни отново да се възхищаваме от твърдостта и стоицизма, с които българите понасят страданията след разгрома на въстанието.

Колко неотразим е бил отгласът на национално-революционните борби през следващите десетилетия, подхранван очевидно и от безсмъртните творби на Вазов и З. Стоянов, свидетелствуват усилията на неколцина от големите ни писатели да подхванат тая патриотична тематика и ѝ дадат нова поетическа интерпретация.

Години наред Пенчо Славейков работи над своята „Кървава песен“, замислена като апотеоз на въстанието. Искрено развълнуван от величието на делото на априлци, той е обладан от идеята да изобрази на широка епична основа героиката на националната борба, да разкрие нейната народностна философско-нравствена същност. Над никое друго свое произведение Пенчо Славейков не е работил толкова дълго и с такава всеотдайност, както над „Кървава песен“. С нея той е искал поетически да изобрази националната съдба на българския народ с всичко своеобразно в историческа участ, бит и мисловност, в изпитания и тежнения. Поетът е запленен от героиката на освободителната борба, от бунтовния дух на българина, от величието на родния балкан — символ на националната съдба, участник и свидетел на нейните превратности. С проникновение са нарисувани битът на народа, героизмът на въстаниците, с рядка внушителност е изваян образът на легендарния и суров балкан. Поетът се стреми да осмисли философски всичко, да открои съкровени страни от битието на българина. С каква тър-

жествена величественост звучат стиховете, чрез които ни въвежда в историческото Оборище!

С навъсено чело, загърнат в плащ мъглив,
възправя се далеч Балкана горделив,
в хайдушкия си блян унесен и забравен,
като че воин стар на стража там поставен
над младо воинство, в безкрайни далнини
разтурено на стан.
. . . . . .
Ей пада ведра нощ; вълшебно месец грей
и плаха гмеж звезди обсипват свод небесен, —
като че тъмний текст на тая дивна песен
пред моя смаян взор се откроi завчас —
и явствени слова зачух тогава аз.
А в пролетната нощ, горите и полята
ослушваха се в тях, като в легенда свята.

Тази „легенда свята“ сякаш и днес звучи с всичките акорди на една неизразима симфония и разнася огнените слова на Войводата, който като истински порок с внушителността на гордия Балкан разказва за тегла народни, за духовния мрак и юнашки подвизи, вещае светли дни и щастливи бъднини, щом народът вече е осъзнал великия идеал и е решил с оръжие да го постигне.

Бе слово — стана днес
то живо дело веч. . . И нямат брой онез
с оръжие в ръка що чакат ден уречен —
това е цял народ! И той не е далечен,
възкръсний ден — стоим ний вече на прагът!
Ще смей ли пак за нас да каже днес врагът: —
мъртвец народ, народ за свойта чест достоен!?
Като в зори мъгла от някой дол усоен,
тъй от душата ни, откърмена в тегла,
е вече пръсната вековната мъгла
на робството. Нима, душите отървани,
все още ще стоят ръцете оковани?. . .
Ей жив е наший бог! И той от висини
ще види бъдните честити, ясни дни
на родний край, огрян от слънце на свобода!

Тия, слушани с благоговение думи, удрят по най-съкровените струни, възприемат се като откровение и повеля, извикват спонтанни възгласи за бунт и кървава разплата. Ехото на бунтовните възгласи, излезли от дълбините на изтерзаните и възмечтали души, се разнася из долове и букаци, превръща се в неумолим призив към всички потиснати и угнетени.

С не по-малко героична романтика е изобразен и последният бой на Шипка. Смъртта на Младен се превръща сякаш в символ на идващата свобода, олицетворена в „белия генерал“, предвождащ руските богатири. Разбира се, така смело замислената епическа поема би звучала с далеч по-всеобхватна сила, ако авторът не бе в плен на някои индивидуалистични концепции, които не му позволиха да разбере идейно-философския свят на водачите на българската национална революция, да вникне в нейния дълбоко демократичен характер. Но и каквито недостатъци да съдържа поемата — резултат на противоречивите идейно-естетически позиции на поета, „Кървава песен“ е несъмнено крупно явление в националната ни литература, плод на едно искрено патриотично въодушевление да бъде създаден героичен народен епос в духа на „Пан Тадеуш“ на Адам Мицкевич или на Омировата „Илиада“.

Случаят с „Кървава песен“ още един път потвърждава, че дори когато е налице безспорен талант и искрено вдъхновение, не е възможно

такива масови демократически народни движения като Априлското въстание да получат вярна поетическа интерпретация в отделните техни страни, моменти и тенденции, щом авторът плаща дан на някои неправилни концепции за отношеннето между водачи и народ или възренията му в някои моменти носят печата на философския индивидуализъм.

Не можеха да схванат същността на събитията от 1876 г. писатели, които стояха на буржоазни идейно-естетически позиции. Опитите на Вл. Полянов, Сл. Красински, Ф. Попова и др. да пресъздадат Априлската епопея с оглед възренията и домогванията на буржоазията се оказаха несъстоятелни в художествено отношение и днес представляват само историко-литературни факти, неспособни да ни дадат нито вярно знание, нито да развълнуват и ни накарат на почувствуваме народностния патос на времето.

Реалистичните, революционно-романтичните традиции на Вазов, Захари Стоянов, а в известна мяра и на Пенчо Славейков бяха подети по-късно от представителите на демократическата и социалистическата литература. Редица от тях като Людмил Стоянов, Хр. Радевски, Н. Фурнаджиев Мл. Исаев, А. Тодоров, Н. Ланков, В. Ханчев и други създадоха стихове, разкази, очерци за отделните епизоди или герои на Априлските събития. А след социалистическата революция, когато започнаха наистина да се осъществяват заветите на възрожденците, се забелязва все по-растящ интерес от страна на поети, белетристи, драматурзи към проблематиката на национално-освободителното движение, към ония дълбоки изменения, които донасят Априлските събития в социалнс-битовия, нравствено-психологически свят на хората — участници или свидетели на епичната борба. Очевидно тук няма възможност да се спираме на всички тия творби — в стихове и проза — едни доловили по-вярно патоса и значимостта на събитията в навечерието на Освобождението, други — свидетелствуващи само за добрите намерения на авторите им. Ще се спрем мимоходом само на неголямата по обем повест на Генчо Стоев „Цената на златото“ (1965), която привлича вниманието не само като художествен разказ за подвига на перущенските въстаници, но и като своеобразна трактовка на някои нравствено-психологически проблеми, откроили се в трагичните дни на кървавия април.

Генчо Стоев е преодолял традиционната форма при изобразяване събитията от 1876 г. Към тия събития той пристъпва от по-други аспекти: поискал е да разкрие дълбоките мисловни и духовно-емоционални процеси, извършващи се с главоломна интензивност у българина още в огъня на кървавата драма. Ако великата национална идея извиси толкова много герои — поели на плещите си народната революция, то самото изпитание довежда до такива неотразими сътресения, които извеждат довчера обикновените люде до необикновеното в помисли и изживявания. Предсмъртните думи на перущенския даскал Петър Бонев: „В тази нощ и България щяла да възкръсне“ — сякаш придобиват символичен смисъл. Възкръсва народностното самосъзнание у толкова люде, поставя се на преоценка дотогавашното, за да се дойде до нови идейно-нравствени прозрения. Потиснати и потисници са съпоставени на основата на една цялостна психологическа трактовка. С вярна ръка авторът прави дълбоки дисекции, тънки анализи, които ни дават възможност да види от по-други страни двата непримирими свята. За разлика от други писания тук представителите на тези два свята са разкрити и в народностната им същност, и в моралните им възрения, в мисловност, в психика и житейска орис. Петър Бонев — даскала, простият чизмар Кочо, Павел Хадживрянев, Хаджи Враньо,

баба Гюра, Исмаил ага и Тъмръшлията. Авторът е надзърнал в сложния лабиринт на тяхната душевност, за да ни открои релефно съкровено човешкото и нравствено величавото, животински-хищното и фанатично-верското. Великото изпитание извежда едни на недостижим пиедестал, накарва други да подхвърлят на драматична преоценка цялото си битие, съкровените си тежнения, трети — да се разголят цялостно и невъзвратимо, за да се видят страшните опустошения, извършени у човека от един обществен строй, основан на робството и експлоатацията, на фанатизма и духовното скудоумие.

Повествованието е изградено с лаконични изразни средства, с вътрешни монолози и ретроспекции, чрез недоизказани реплики и драматични изповеди. П този начин сполучливо са избегнати дългите описания, обстойните характеристики, публицистичните тиради. Някога Вазов в патетични стихове разкри страшната трагедия, разиграла се в каменната църква на бунтовната Перущица. Сега Генчо Стоев. с други изразни средства ни показва нравствено-психологическия свят на перущенци, които със себеотрицанието и всеотдайността си пробудиха световната обществена съвест, а с легендарната си смърт заживяха завинаги с ореола на безсмъртието. Повестта „Цената на златото“ е свидетелство за нов подход и по-своеобразна трактовка на сложната и многообразна проблематика на Априлското въстание. Тя ни подсказва за неизчерпаемите идейно-естетически, нравственофилософски, народностно-психологически богатства на априлските събития, за многообразието от форми и пътища, за да се открият тия богатства и направят достояние на съвременните поколения.

Да се претвори историята в поезия това означава някогашното никога да не потъне в забрава. Исторически значимото, пресъздадено в нравственоестетически ценности се възприема като жива, непосредна реалност, вълнува и обайва, предава се от поколение на поколение. Голямото изкуство вдъхва „вечност“ на житейски преходното и конкретно индивидуалното, придава му неотслабващо нравствено-емоционално звучене.

Оттук и неумолимата повеля пред съвременните художници на словото — да обърнат взор и към Априлските събития от 1876 г., когато народът ни наистина само в няколко дни порасна с няколко века, за да изваят образи и картини, който най-пълно и от съвременни идейно-естетически позиции да разкрият величието на нашата народност във вековния ѝ устрем за национална самостойност, социална правда и културно възмогване. Създаденото на съвременниците на тия, изпълнени с такава богата проблематика събития, задължава да бъдат завоювани нови художествени висоти, способни да сродят пълно и невъзвратимо новите поколения с една от най-светлите и героични епохи от националното ни развитие. Извела не едно дарование по пътя на истинската народностна литература, проблематиката на национално-революционното движение, на Априлската епопея крие неизчерпаеми възможности за изява на различни творчески индивидуалности, за появата на непреходни идейно-художествени обобщения.

ЗА НАЦИОНАЛНА САМОБИТНОСТ В ЛИТЕРАТУРНОТО РАЗВИТИЕ

Тончо Жечев

ВМЕСТО УВОД

Не е ли твърде неуместно да отваряме пак този въпрос? Не ни ли натрапваха години наред „самобитност“, което ни остави назад в редица области на науката и живота? Редица хора имат предубеждения към самата тема. Но, който следи литературния живот през последните години, няма да отрече — тя се налага, често доминира в печата, критиката, разговорите. Тези разговори дори придобиха специфичния оттенък на саморазкриването и самопознанието, та стават неуместни самодоволството и скептицизмът. Това е вече не диалог, както сега е на мода да се казва, а своеобразен, публичен монологизъм, тъй като опираме до много съкровени страни.

Между многото причини за назряването на тези проблеми в нашето литературно развитие през последните години ще посоча следните:

Тенденциите на социалистическото развитие на постоянно сближение на народите в СССР и постепенно заличаване на националните различия, са формулирани в Програмата на КПСС. Развитието в тази посока е сложен и продължителен процес. Нациите, както учи марксизмът, са трайни исторически общности, подложени на постоянно изменение. Истинското им сближение, както и заличаването на разликите между тях, трябва да мине през всестранен социалистически разцвет на националните култури, през разкриването на целия им жизнен и творчески потенциал. „. . . Заличаването на националните различия — се казва в Програмата на КПСС — е значително по-дълъг процес, отколкото заличаването на класовите граници. . . Партията не допуска нито игнориране, нито раздуване на националните особености.“ По повод на националния въпрос Ленин предупреждава, че „безусловно изискване на марксическата теория при разглеждането на който и да е социален въпрос е постановката му в о п р е д е л е н и исторически рамки, а след това. . . отчитане на конкретните особености, отличаващи дадена страна от другите в предела на една историческа епоха“.

Като имаме пред очи опита на нашата епоха, ние трябва да имаме смелост да се простим с илюзиите за магическо решение на националните въпроси, да се справим с дейсвителността, да вникнем в парадокса, че в XX век те отново придобиха острота и сила. В тези условия трябва още веднъж да припомним нееднократните предупреждения на партията и

класиците на марксизма, че нихилистичното отношение към националното в социалистическата култура няма нищо общо с нашето учение. Човечеството се стреми и ще постигне създаването на единна общочовешка култура. Но това не може да стане с прибързване, с голословни декларации, по административен път. Само социализмът е в състояние да реши един от най-заплтените и сложни въпроси на историческото развитие — националния. Социализмът създава условия за всестранен разцвет на националните култури и осигурява тяхното сближение на базата на най-големите им достижения. Но днес отново е актуален един епизод от идейната борба на миналия век. В едно свое писмо до Енгелс Карл Маркс се надсмива над социалистите от рода на тези, за които Пенчо Славейков казваше — всички въпроси за тях са оскубани кокошки. „Вчера — пише Маркс — се състояха прениятa в Съвета на Интернационала за сегашната война. Прениятa се сведоха, както трябваше да се очаква, до въпроса за „националностите“ и нашето отношение към тях. Представителите на „Млада Франция“ (не работници) издигнаха гледната точка, че всяка националност и самата нация са остарели предразсъдъци. . . Англичаните много се смяха, когато аз започнах своята реч с това, че нашият приятел Лафарг и другите, отменили националностите, се обръщат към нас на френски, т. е. на език, непонятен за 9/10 от събранието. След това намекнах, че Лафарг, без сам да разбира това, под отрицание на националностите разбира, струва ми се, тяхното поглъщане от образцовата френска нация“. Марксистите не би трябвало да виждат нищо съмнително в назряването и повдигането ни тези въпроси в наше време. Единственото, което е важно за тях, е да търсят правилното им решение на основата на интернационалния характер на своята борба, да не допускат каквито и да било отстъпки на национализма и шовинизма.

Друга причина — в литературата ни сега се проявяват няколко поколения. Поради интензивността на историческите събития в XX век, те носят съвършено разнороден жизнен и интелектуален опит — от съвременници на Вазов до най-младите днес, дори без спомени от преди Девети септември, погълнати изцяло от въпросите на нашия ден. Разноезичието е обяснимо, възможностите да се намери общ език не са лесни и прости. Положението се усложнява и от по-субективни фактори. Ще припомня това, което е забелязал за новородена България Константин Иречек и към което неведнъж се е връщал Боян Пенев — ние винаги сме страдали от недостиг на историческо познание, склонни сме да мислим, че светът започва с нас и свършва с нас, че всичко може да се обясни от даден момент, а не и от неговата зависимост от предшествуващите го събития. Това изтънява често нашето чувство за приемственост, настройва нилихистично към постигнатото. Това се отразява трагично на поривите и развитието на даровитите хора, създава вражди, условия за интелектуални отцеубийства или терористична тарасбулбовщина.

На трето място — обезличаващият, униформиращ натиск на индустриалната цивилизация, на стандартизацията. Съвременният българин, който след 2—3 часа отива в Москва, веднага намира общ език, допирни точки със своите събратя. Ако същите хора съберат бащите си — някой мустакат левент от Тракия и някой синеок богатир от Поволжието — те ще открият два свята от представи, вярвания, резки живописни отлики. Прибавете към това, че нашият съвременник често не носи друг багаж, освен този, който е в куфара му, и ще разберете лекомисленото зак-

лючение, че бариерите са преодолени окончателно, че сме граждани на света, а не на някакво си отечество.

Между нас има не един лапнишаран на всякакви новости. Индустрията, която с толкова героични усилия се създава в нашите страни, ще създаде при социализма условия за все по-пълно задоволяване потребностите на човека, за неговата жажда за благополучие, ще промени бита и нравите. Този неотвратим процес на модернизация на живота в нашите страни става на коренно различни принципи, има много по-големи шансове да преодолее съпътствуващите го отрицателни последици. Но не са изключени и ред аналогични процеси с онова, което става в западните страни, нещо, което виждаме в живота. И никакви възбрани тук няма да помогнат, както не са помагали в историята. Човешката природа и заедно с нея най-чистата ѝ еманация — изкуството, са нещо твърде сложно за възбраните. За тях истински, съдбоносно задължително става само онова, което не може да бъде заповядано. На литературата, на изкуството се пада тежката мисия да разгледат човека при новите условия, да му дадат средства за общуване. кураж за живот и дейност. Най-малко простително за писателите ще бъде да се поддадат на измамните видимости на уеднаквяването в съвременния живот, да решат, че можем направо да минем към абстрактните проблеми на целия свят, без да ги видим през националната призма, през историческия опит, нравствените понятия и светоотношение на нашия народ.

В наше време се създаде някаква масова хипноза при оценката на научните открития като нещо несравнимо, съвсем особено, никога невиждано. Като че ли откриване въртенето на земята около слънцето, нейното самотно, а не птоломеевско място в мирозданието са по-малко епохални от което и да е откритие на нашето време. Неочакваността и парадоксалността са черти на всяко велико откритие, във всички времена. Глупавият радикализъм спрямо предшествуващата култура и изкуство търси опора в радикализма на науката в наше време. Но дори и учените разрешават този въпрос не така революционно. „Ако аз виждах по-добре — казва Исак Нютон — то е защото стоях на раменете на гиганти.“ Ако изкуството се променя, то е в онази степен, в която се променя човекът и неговият поглед за живота. Нищо повече. Днес така се спекулира с великите открития, че за някои хора изглежда убедително прибързаното скъсване на съвременното изкуство с неговите национални, народни и социални корени.

Бих искал само да спомена още една причина — посоката за търсене на националните особености в една литература, нейната национална роля и опит е градивна. Това говори, че през последните години се търсят по-широки съзидателни начала и простори за нашата литература.

СОЦИАЛНО-ИКОНОМИЧЕСКА ИЗОСТАНАЛОСТ И ЛИТЕРАТУРА

В кръга на темата ни обикновено се борави с две основни понятия — национална, т. е. българска, руска, английска литература и световна литература. Те са исторически сложили се и поради това динамични понятия.

Повече или по-малко образуването на една национална култура е свързано с общочовешката култура, създадена преди нея. В частност всички съвременни култури са свързани с всемирното значение на античността. Там, където приемствеността е най-пряка, както в ренесансова Италия формирането на националната култура придобива обхватно значение и става нещо като мерило за останалите възраждащи се народи.

Нашата стара култура познава античността във византийска интерпретация. Залезът на една цивилизация трудно можеше да оплоди дивата жизненост на доскорошните племена. По-късно турските нашествия прекъснаха дори и тази близост с една умираща в сух блясък и изтънчена стилизация култура. За разлика от възраждането на други народи, които отправяха поглед към детската непосредственост на античната култура, в противовес на аскетично-духовните начала на християнските средни векове нашето възраждане няма нищо общо с възраждането на антични езически образци, нито с възраждане началата на старата българска култура, връзката с която беше прекъсната. Нашите първи възрожденци имат смътни понятия за Симеон и владетелите на Второто българско царство и почти никакви за културата на преславския и търновски дворове. Там те търсят опори за патриотизъм и национална гордост, а не културни образци.

С образуването на нациите и с националното възраждане се разширява постепенно и самото понятие световна литература, което включва най-разнообразен опит, взаимовлияния, типове, традиции и връзки. Г. В. Плеханов има една математическа формула за тези процеси. Той казва, че влиянието на една литература на друга е правопропорционално на сходството на обществените отношения в тези страни, а при липса на сходство е равно на нула. Тази формула е прекалено твърда, механистична, за да бъде вярна, да обясни толкова сложни обществени отношения. Маркс. Енгелс и Ленин дадоха далеч по-широки постановки за решаването на тези въпроси. Още в „Комунистически манифест“ се казва, че в началото на XIX век „на смяна на старата местна затвореност идва всестранната връзка и всестранната зависимост на нациите една от друга“. И че вследствие на това „плодовете на духовната дейност на отделните нации стават общо достояние. Националната едностранчивост и ограниченост стават все повече и повече невъзможни, и от многото национални и местни литератури се образува една световна литература“.

Маркс дълбоко е обосновал тезата, че икономическата изостаналост не обрича автоматически една култура на подражание, епигонство и провинциализъм. Понякога виждаме тъкмо обратното. Примерите и образците са достатъчно известни, за да ги повтарям. Националните култури постепенно влизат в световната култура и толкова по-мощно, колкото поради доскорошната си изостаналост подновяват пред човечеството неговите тревоги и безкрайни устремления, влагайки там могъщия потенциал на своето етническо зърно. За германската култура това стана едва във втората половина на XVIII век, няколко века след възраждането на техните съседи, но дори и понятието „световна литература“ дължим на съвършения немец Гьоте. След Лесинг и Гьоте значение за световната култура придоби и онова, което се смяташе продукт на провинциалния германизъм.

Всъщност тук имам предвид главно примера на подвига на великата руска литература. Както е известно, по политически учреждения, икономическо развитие и средно общообразователно равнище Русия през XIX в. е една от най-изостаналите европейски страни. Но ние няма да сбъркаме, ако кажем, че проблемите, които роди тази изостаналост, създадоха великата руска класическа литература, към която от втората половина на миналия век и до днес с нарастваща тревога и надежда се връщат и Западът, и Изтокът. Тази мисъл не се нуждае от доказване, тъй като е намерила, блестяща защита в ред изследвания на руската литература, към нея се

връща в своята книга и марксистът-литературовед Б. И. Бурсов („Национальное своеобразие русской литературы“, 1964 г.). Ще добавя само, че потресаващият драматизъм на руската литература след Пушкин извираше от въпроса, написан сякаш с кървави букви и породен от изостаналостта — какво да се прави? Нито един велик руски писател, дълбоко ценейки техническия и индустриален напредък на Запада, не си затвори очите пред грозните язви, съпътствуващи буржоазното цивилизоване, пред настъпващата пошлост, долен позитивизъм. Всички те се разболяха от нравствени болести, от страдания по Русия, откриха свой път и посочиха на човечеството други нравствени и обществени идеи. „Много е чист материално — казва Толстой — този европейски живот, но ужасно кален духовно“. Няма значение, че великите руски страдалци се хвърляха от една утопия в друга, че животът неотменно мина по своя път. Той никога и от никого не е могъл нито да бъде спрян, нито прекалено форсиран. Както казваше Томас Ман, „ако нещо изобщо е доказано, то е, че животът няма какво да се бои от духа и, че не животът, а духът е по-слабото, което се нуждае от закрила“. За световната култура стана велико събитие това, че след Запада, уморен и скептично настроен след една революция от Изток, с огромен избли к на национална енергия се поставиха основните въпроси на човешкото съществувание. Изостаналостта на Русия и нейното огнено триене с цивилизацията се оказаха по-плодотворни за изкуството. Пред техните проблеми избледня скептицизмът и интелектуалната умора на „напредналите“.

Ние се включваме в общоевропейския литературен живот — едновременно с раждането на нацията, със самоограничаването и осъзнаването си като национална общност. Без извървяването на този път до край, без разкриването на всички потенциално творчески сили на нацията, на нейния исторически опит и дух още никой не е влизал в световната култура. Националното самосъзнаване със своите истински представители движи процеса на духовна интеграция на народите. Проблемът на съотношението между националното и общочовешко е стоял пред нашите духовни водачи, както и в Русия след Белински.

Можем смело да кажем, че най-хубавата българска традиция е да вижда тези елементи в единство, да ги разглежда не като враждебни едно на друго начала в националната култура. Дори в кръга на „Мисъл“ авторитетните изказвания далеч по-правилно и вярно са поставяли въпроса, отколкото е прието да се мисли. Общо взето гледището на Пенчо Славейков, преповторено в не една негова статия, кратко и ясно е изложено в статията „Език и култура“: „Нещо ново и ценно в областта на поезията може да се създаде само тогава, когато творческият поглед се взре в проблемите на общия културен дух през призмата на националното схващане“. Ще цитирам и една мисъл на Константин Величков, тъй като тя изразява всеобщо сложилото се убеждение на тази тема у нас до Първата световна война, до времето на по-големи идейни кризиси в нашата култура: „Литературите на повечето народи — пише той — са преживели по един или повече подражателни периоди, но само ония са достигнали до високо развитие и са успели да получат всемирно значение, които като са пребродили тия периоди, са се развили по-нататък на самобитна народна почва“. Както виждаме, понятията за всемирно и народно, световно и национално като традиция освен в периоди на значителни идейни кризиси, се разглеждат в тяхното единство. Това е израз на демократически традиции, на национална търпимост и толерантност, на самокритичен и чужд на шовинистични екзалтации национален темперамент.

За липсата на полюси, на големи крайности у нас, които да характеризират цели периоди от нашето развитие по този кардинален за всяка култура въпрос, има значение едно важно обстоятелство. С хода на нашата история все по-ясно и ясно е ставало, че бъдещето ни като народ зависи от нашата откритост за другите народи, от нашата национална многостранност, търпимост и способност за сближение с Русия и Европа, че иначе за нас няма спасение — врагът от Изток е непосилен, сами не можем да се справим с него и другите мислят не мислят за нас, ние с упование и надежда мислим за тях. Това естествено е имало и своите отрицателни последици, настройвало ни е овчедушно към решението на кардинални въпроси, давани от по-силните и по-напредналите, бързо сме заемали онова, което още не сме били подготвени да преработим и т. н. Тъй или иначе — темата национално и всеобщо, Запад и Изток, не приема остър характер, няма онова значение, което ѝ се дава в не едно литературно развитие в аналогични периоди от историята. Дори излишна придирчивост не би могла да открие в нашето духовно поле ярко очертани партии на славянофили и западници. Приемането на християнството, оставането в рамките на християнската религия по време на турското робство в голяма степен предрешават този въпрос, защото какво е християнството, ако не „духовно европейство" за времето си. Но — по-важното е, че нещата в нашата история се сложиха така, че Изтокът за нас беше мюсюлманския свят, на когото останахме чужди, а очите ни за спасение са били насочени към Европа и главно към онзи Изток, който се нарича Русия. А нейната същност, независимо от азиатщината, е неотделима от Европа и европейската мисъл. още повече в нашите очи. В самата Русия темата Запад — Изток датира от реформите на Петър Велики, от когато датира и тъй наречения „източен въпрос", интересът на Русия към християните в Турско и бавното пробуждане на нашите надежди за избавление.

Погледнато исторически, всичко това помага да се обяснят някои от най-добрите черти в нашия национален характер — търпимост, способност за общуване и сближение с чужди култури, бързо възприемане на доброкачественото чуждо. Говорят, че копривщенската архитектура има много заемки и навярно това е така. Петко Каравелов е казал, че кога шоп мине край копривщенска къща той се кръсти — мисли я за черква. Но колко органично е претопено всичко от националния поглед и гений, с каква вътрешна свобода за превъплъщение е изградил това, което днес може да се смята за еталон на чисто национална линия. Но както казах, всичко това се съпътствува от благодушие, прекалена доверчивост към посилните и напредналите, чувство за културна непълноценност, които могат да обрекат на незначителност в духовната област. Изостаналостта ни от другите в миналого е била голяма. Но в духовната област трагедията е могла да се обърне в наша полза. Изхождайки именно от патриархалните и самобитни основи на нашия живот в един крайно противоречив и сложен свят, ние сме могли да подскажем свои разбирания за големите въпроси на живота, да ги осветлим от други и неподозирани страни. В периоди на духовни кризи е особено очевидна тази черта на нашата интелигенция, нейните клатушкания и подражателство, нейното катунарство из катуните на европейските моди.

Както е известно, след Първата световна война Европа беше наводнена от расистка ненавист, национални вражди и авторитарни идеи. По всички тези въпроси нашият народ има неподражаем здрав смисъл, мъдри гледища, анекдоти. Със свойственото му чувство за присмех и реалистичен

усет той умее да види края на подобни безумства. Той не успя фанатично да намрази дори петстотингодишния си поробител. Освен историческия опит, той имаше и богат съвременен опит — мекедонските терористи и българските фашисти играеха вече на световна сцена, преди светът да е видял хуманното, истински одухотворено лице на българина. По всички тия въпроси имаше какво да кажем. По това време се зараждат и осъществяват например социологичните и психологически интереси на Антон Страшимиров към характерните особености на нашия народ и неговата историческа съдба. Ако мисълта на Страшимиров, през която преминаха всички модни ветрове на времето, е пазила творческа, а не подражателна връзка с големите психози и въпроси на века, опирала се е повече на опита на нашата среда, т. е. умеела е да го цени в един по-висш интелектуален план — той можеше и щеше да каже много повече за бесните фурии на омразата, деспотизма и нетърпимостта у нас и Европа. Но неговата мисъл се смущава от Европа, нашите рамки винаги са ѝ изглеждали тесни, колибарски. Той не може да даде истинска стойност на българските понятия в сравнение с онова, което идва от Европа. В последните работи на А. Страшимиров върху Стамболов и други наши политически дейци явно се чувствува неустойчивост пред „европейските“ ветрове, пред натиска на авторитарните идеи.

Как да не съзреш във всичко това липса на национално достолепие и оригинална мисъл, неустойчивост пред силата, лековерие в едни или други програми и естетически манифести! Как да не видиш незрялост и неумение да се цени една „изостаналост“ в по-висш интелектуален разряд, в областта на нравствените категории, където „напредналите“ могат да се окажат слепи. Тук, разбира се, е отразена драмата в цялото творчество на големия наш писател. Той сякаш не принадлежи на никоя етническа област в България. Ако не се оправите с регистъра, трудно ще отгатнете, че е от Варна. В прозата му няма нейния специфичен аромат, морето, гагаузите, „духа на мястото“. Не една негова неудача се дължи на разредения въздух в романите и разказите му, на липсата на художническа съзерцателност, която се опира на своя почва, възпява и опява своята среда, нея издига до „световни проблеми“.

Висотата, до която стига една интелигенция и култура, може да се измерва твърде успешно и точно с това как тя умее да цени най-древните паметници, фолклор, народностни понятия, предшествуващата я култура. По думите на Пушкин всички руски писатели от XVIII век с презрение са гледали „към всичко старо, народно“. А той се е чувствувал далеч повече свързан с това „старо, народно“, отколкото с непосредствените си предшественици. Така и у нас в началото на Възраждането са се изумявали, когато Юрий Венелин иска да събира фолклорни материали — защо са тези суеверия, тази простотия!

За да свърша с този въпрос, трябва да кажа — изоставането ни в миналото е, разбира се, трагедия, последствията са грамадни и още неизучени. Но това е трагедия, която може да бъде представена пред нас и другите с национално величие и достолепие, сама в известен смисъл да стане творчески стимул.

НАЦИОНАЛНОСТ И ТВОРЧЕСКИ НАИВИТЕТ[1]

Един афоризъм сравнява националната същност на изкуството с наивността — когато я съзнаваш, тя вече липсва. Както всеки афоризъм и този отразява с а м о едната страна на истината. Философите също отнасят народностния и национален елемент в изкуството главно в тъмната и сложна област на таланта, на природното и стихийното. Като проблем националният характер на изкуството сам по себе си не занимава „творческите епохи“ в литературното развитие на нациите, той не занимава народния певец, Христо Ботев, Иван Вазов, Л. Каравелов, Елин Пелин, Захари Стоянов. Или по-точно — те нямат понятие за него в този смисъл, в който го разбират творците по-късно. Те имат самочувствие, че въплъщават националния поглед, не се чувствуват обособени от нацията, не могат да я видят „от страни“. Те са „вътре“ в нейното още топло лоно. Те могат да имат представа за разнородните елементи в нея, но не и за истинските размери на класовото и психологическо отчуждение вътре в нея. „Пиша така — казва Захари Стоянов — каквото правят, говорят и мислят българите, па където му излезе краят“. Тяхната национална същност е спонтанна, органична и непосредствена. Ако използуваме терминологията на Шилер „наивните“ художници са народностни и национални по същност, според характера на самото си творческо съзнание. С това, между впрочем, трябва да се обясни и фактът, че националният характер на българската литература се създаде тогава, когато към самата тема имаше далеч по-малко интерес. Тази тема е често безплодна като естетическа ценност, когато е щедро плодовита като философия, критика и критическа история.

От началото на века, нещо, което е във връзка с укрепване на критическото съзнание и самопознание, с натрупването на материал за размишление, с използуването на най-колоритните черти от националния характер и свежи обрати на езика, виждаме, че темата за националния характер и специфичната съдба на нашата литература се налага все по-настойчиво в литературния живот. Мощният критически дух на Пенчо Славейков вече се дразни от Ботевите изблици, трудно преводими на езика на логиката. Той търси националното там, където е преднамерено национално. Покрай кръга „Мисъл“ мина един от най-дълбоко и „наивно“ националните художници — Елин Пелин, но те ценяха и предпочитаха рационалистичната национална орнаментировка и стилизация на Петко Тодоров. Д-р Кръстев, Пенчо Славейков бяха разяждани от неутолим глад на ума, от жажда за дълбокомислени алегории, естетически програми, критическо обяснение на нещата. Този гладен ум не можеше да намира нищо за себе си в „шопските истории“ на Елин Пелин.

Вярвам, че приемате условността във всички тези понятия, с които искам само да изразя някои по-сложни нюанси на създалата се ситуация. Защото имате пълно право да възразите — Пенчо Славейков, а не друг беше от най-редките и благородни ценители на народната песен, а ние не познаваме нещо по-прелестно наивно от нея? Това е така. Но тук, освен влиянието на немския романтизъм и неговите теории вече играе роля и едно важно обстоятелство. Въпреки всички противоречия на Славейков, въпреки че ние и още по-малко той, можем да забравим чий син е, по-важно

---

[1] Тук и по-нататък понятието „наивитет“, „наивен художник“ и т. н. се употребяват в определен смисъл на спонтанност. Някои несведущи хора са готови да идентифицират тези понятия с понятията глупост и некултурност. Но те забравят, че първият, който го употребява — Шилер, смяташе Гьоте за наивен художник.

е друго. Славейков беше преодолял, и за нас това има капитално значение, полуинтелигентщината, на която спират мнозина, когато се лишат от своя наивитет и простодушие. Едва ли Славейков е ненавиждал някого тъй, както този слабокултурен българин, този недоук, за който Иречек предупреждаваше, че е най-голямата опасност за късно освободилата се страна. За него Славейков казваше, че му е чужда народната песен, тъй като в нея отсъствуват декламация, изкълчени чувства, звучни рими и външни украшения, каквито с пълни чували му дава изкуствената песен.

Отношението на нашата наивна националност във всичките й форми, та до най-просташката, към цивилизацията, учеността и придобивките на Европа дълго време си остана централен проблем в духовния живот. На байганьовски народното — „Европа ли? Че не я ли зная аз таз Европа! Пет пари не давам аз за твоята Европа!“ — още в същите години, сякаш в спор, се обажда идиличната народностност на Вазовите Стремски и Невянка. Те също се разхождат из Европа, но разходката е в тяхна полза, в ущърб на чужденците. Те са достойни събеседници на всеки европеец, докато не всеки европеец е достоен за тях. Конфузни грешки правят не те, а европейците, които непрекъснато ги вземат за руси, бъркат Румелия с Румъния и смятат Петър Карагеоргиевич за български княз. Така в съпоставки се раждаше и укрепваше критическият самопознавателен процес вътре в националния духовен живот, вътре в националната култура, където критическото мислене следваше откритията на „наивните“ художници за основните особености на българския характер и национална съдба. Или, казано с други думи — съзнанието за творчество догонваше творческото съзнание.

Постепенно в този процес плодовете на сантименталното отношение към народа (нещо, което се определя от класовото разслоение, въпрос, на който се спирам специално в друга работа, виж. сп. „Септември“, кн. 1 от т. г.) започва да се лишава от художествено значение, да се изпразва от съдържание. Такова значение, ведно с неподправената националност, придобива все повече онази народност, която истински съзнава себе си, своите връзки, своето място в народния живот. Истинската наивна националност, чийто възможности никога не се изчерпват, се оказа все по-често и по-често податлива на тежки и непреодолими кризи. И друг път е ставало нужда да се привежда примерът с Елин Пелин. Но скоро в сп. „Септември“, кн. 2, от 1965 г. Симеон Радев говори на тази тема като непосредствен очевидец, а не произволен тълкувател. Ето какво пише той: „Печалното е, че Елин Пелин вече отдавна, да кажем от около 1922 г. беше почти спрял да пише. Тук се поставя една загадка за историята на новата българска литература: защо един писател, непретърпял никакво разочарование, нито загубил нещо от своето здраве и сили, носен от успеха като на криле, спря да пише! Тази загадка не е трудна. Това е пак същият въпрос за съотношението между талант и ум. Най-простата аналогия може да се намери с най-непосредствената човешка дарба — гласовата. Ако гласът не се школува, не се разработи и подготви за дълъг живот, след като се изпеят най-непосредствените и може би най-чисти и сладки песни, той секва. Елин Пелин „загуби глас“. Вече всеки, който останеше само при дарбата, рискуваше да загуби глас дори и в разцвета на творческите си сили. Аналогията наумява още нещо. Ако се съди по тази най-непосредствена дарба българите са щедро надарен народ, нашите певци на световните сцени го доказват. Но ни липсва школа, подготовка, оставаме на божата дарба, бързо „губим глас“. Нищо освен да спре не оставаше на Елин

Пелин, след като изпя най-хубавите си и „наивни“ песни. Той не беше подготвен да транспонира непосредствените си впечатления, необикновената си наблюдателност и шопска подигравка в сферата на преосмислянето, сферата на „циклизацията“ на разказите върху по-общи идеи за националната и човешка съдба. Това е неизлечимия, злокачествен рак за „наивните“ художници в нашия век, това е кризис на органичния талант в класически вид. В по-други степени тази болест е позната още на Вазов след „Под игото“, на Йовков през 30-те години, на Фурнаджиев след „Дъга“ и т. н.

Ние знаем усилията на Емилиян Станев да разреши тези въпроси за себе си. „Иван Кондарев“ е колкото живописен, толкова и проблемен роман, в който пластическото начало трябваше да съжителствува с философското. Един от най-непосредствените художници в съвременната литература беше опрял до метафизичните проблеми на историческата ни съдба като народ, до пътищата на нашата интелигенция, до целите и средствата на обществените борби. У Емилиян Станев виждаме естествения интерес към национално-специфичното, към българския колорит и природа, към особеностите на нашия национален характер. Душевността, битът и съдбата на този народ са постоянният му интерес, но за него те не са външни атрибути, той търси общия им смисъл. Това го отведе към романа, към „Иван Кондарев“. Имаше нещо симптоматично в усилията му да преодолее кризата на наивните художници, да повдигне камъка на философските въпроси на нашата история на върха на пластическия си дар. В една статия се помъчих да направя паралел между Емилиян Станев и един толкова ярък негов „антипод“ в нашата проза като Светослав Минков. Сега това би ни отвело много далеч. Искам само да допълня, че в резултат на развитието на националния живот в литературата съжителствуват законно един художник, у когото всичко върви в съпоставление с величието и мъдростта на природата и друг, у когото природата е шутовски декор и всичко се съпоставя с достиженията на градската цивилизация.

Късно е за каквото и да било народофилство. В том първи от новото издание на народните песни Иван Бурин обяснява, че е поправил стиха:

Мина време, три недели време. . .

на:

Мина вече три недели време. . .

„Така — казва той — е по смисъла на действието“. Какво понятие имаме ние за „смисъла на действието“, вложено от народния певец? Интересно е тук съзнанието, лишено от чувство за дистанцията, за светлинните години разстояние между наивната поезия и плоският възглед за смисъл и действие. Само тогава можем да решим, че и ние сме така народни, дори повече, ние сме съзнателно народни и можем да наденем шапката си върху свещените дарове на миналото. С това може да се обясни и мумифицирането, балсамирането на народното в много съвременни поетически и прозаически стилизации, които като всяка форма без живот вдъхват ужас.

Пример за неподправена народност в нашата съвременна литература, освен ред други, беше трилогията на Димитър Талев за Македония. Сложната съдба на Македония поддържа и до днес у Талев живи и парливи като въглен тези патриархални отношения, напомнящи епохите на обичайното право; несъществуваща и по-жива от София за него Преспа; хората, които са пленили детското му въображение, които той е оставил там и които са непроменени, неподвластни на времето и го съпътствуват цял живот. Не случайно „Железният светилник“ беше най-великолепното от

тази общо внушителна трилогия — в нея се разкри с цялата си щедрост стихийно националното съзнание, с всичката му устременост към един идеал, с цялата му българска същност.

Ще се спра на един пример от съвършено друго естество, в който можем да видим цялата прелест на изповедността и неподправеността в изповедта на един комунист. Става дума за повестта на Александър Геров „Неспокойно съзнание“, напечатана в кн. 10 на „Пламък“ — 1963 г. Нашият печат си направи оглушки за нея. Трудно е да се говори за съвременната литература, като се заобикаля това събитие. Това е изповед, пречистващо откровение за едно време, онази добра вест на сърцето, която сближава душите. Повестта заслужава обстойно социологическо, етическо, психоложко и философско разглеждане. Тук ще се спрем само на това, което има връзка с темата ни.

„Неспокойно съзание“ не прилича на нито една позната ни българска книга. Светът на болното, свръхчувствително съзнание, на сенките и раздвоението в нея е органичен, прост и ясен както битовият свят, кристализирал в устойчивите форми на познатата ни традиция. Никога тъй естествено духът на един българин не се е чувствувал освободен, не се е вглеждал с такова любопитство в себе си. Никога след такова напрежение не се е връщал към усещането на своята единосъщност със зайчетата и гълъбите, с всичко живо, с корените и изворите на съществуването. Рядко откъм тази страна са ни поставяни „детските въпроси“ за абсурдите на смъртта и живота, на щастието и нещастието. Ние не познавахме толкова чисто, почти клиническо изследване развитието на една болест на съзнанието, отиване в тъмните му лабиринти със светъл, чист поглед, за да се прославят отново гигантските му възможности, способността му да поддържа дори и физическите ни сили. Нашата литература знае физическата радост от труда и неговата целебна мощ, но не беше го благославяла след безкрайна умора на съзнанието, заплетено в собствените си противоречия, не беше го чувствувала тъй родствен на щастието.

И все пак „Неспокойно съзнание“ е българска, много българска повест, защото е човешки проста, искрена, неискусима и става човешки документ и за литературното развитие. Можем да разберем порива на тази млада и красива девойка към позналия страданието герой на повестта, нейната свежа целувка по сбръчканите му устни — това е поривът на младостта към героизма, съчувствие към непосилното човешко страдание. Младежта дарява своята любовна целувка на комуниста, който е имал нравствен кураж и човешки думи да разкаже правдата на своя живот. Неговото чувствително въображение е умирало с умиращите и страдало със страдащите, правило е от поетите комунисти и от комунистите поети. Болестта на това въображение и съзнание е болест свещена, това е разболяването на мидата, която ще роди бисер, висш словослов на здравето, хармонията и нормалността.

Нормално и безпокойно съзнание! Мина не много време и ние виждаме, че неспокойното съзнание е било нормално човешко съзнание, в него по-вярно е отеквал всеки фалш, всяка лудост, всяка неестественост и нечовещина, докато „нормалното“ съзнание бързо се е превърнало в оръдие за приспособяване към пошлите условности на живота. Само това неспокойно съзнание е могло да издържи в края на краищата, да побере непосилното давление на епохата върху себе си, логиката, морала и човешкия характер. По него виждаме кървавите белези на времето, на нашите усилия и тревоги. В него като в кристал са се утаили и приели точна,

ясна форма поривите към истината, справедливостта, честността и издръжливостта в една тежка борба със силите на стария свят.

„Неспокойно съзнание“ е човешки документ за българския комунист, за покрусата в доверчивото му сърце от обследвания, шпиономания, характеристики и подозрителност. Това е повест за бавно действуващата, но сигурна отрова на съмнението в човешката искреност и почтеност, за времето, когато нашето чувство за хуманност изживя тежка криза.

Човешко, много човешко е всичко в нея — от безумната идея да съхраниш и върнеш от гроба близките си, до раняващата грубост на отречени от самото наше общество порядки, допирали се безцеремонно до едно тяло без кожа. Тя е добра вест не само за сърцето, но и за бъдещето на българската литература, за нейната чувствителност и съвест.

НАЦИОНАЛНОСТ И ИНТЕЛЕКТУАЛИЗЪМ

Ако се съди по някои естетически лозунги, стихотворения и разкази през последните години може да се помисли, че ние преживяваме своеобразен Sturm und Drang на мисълта, дързък натиск на интелекта в поезията, прозата и драматургията. Сякаш пойните птички отлетяха от нашата градина и в предвечерна дрезгавина богинята на мъдростта я населява с мрачни сови.

С понятието интелектуализъм се борави особено активно и не особено разумно през последните години. В марксическата естетика то се употребява и без кавички, но само като се държи сметка за цялата му условност. В критиката то изразява някои нюанси и отличителни белези на съвременното художествено мислене.

Естествено е разумът и неговите необятни възможности в изкуството да упражняват сега магическа притегателна сила върху нас. Ние не познаваме големите разочарования на Запада, където опиянението от разума има пет-шествековна история, където още Ренесансът създаде представата за човека-бог, построил на земята своето щастие и рай, разрешил всички световни загадки. Трябвало е да минат векове история, на сцената да се появят пролетариатът и революционните епохи, да започнат големите катастрофи, та във втората половина на XIX век да видим декаданса на една цъфтяща култура, където разумът приготвя най-силните отрови срещу самия себе си, стига до самоунищожение и скръбна капитулация, подготвя добра почва за лоши инстинкти.

Освен това — социалистическото движение идва в името на преустройството на живота на нови хуманистични начала тук на земята, без бог, а, както е известно, всяко прогресивно движение в историята обожава разума, предизвиква и апелира към рационалните сили в човека, обуздава, а често и не забелязва неговите разрушителни инстинкти и неочаквани протуберанси. Когато към всичко това добавим колосалния напредък на науката в нашия век, дело на човешкия разум, нейните необятни и дори чужди за усещанията открития и устремления, ще разберем всички апели за разумна и целесъобразна канализация на поетическите преживявания и наблюдения, за концепционалност и конструктивност в творческата област. Това е човешка борба с хаоса, трескаво търсене на твърди опори в света на разпадането и нови сближения в света на отчуждението.

Срещу всичко това няма какво да се възрази, най-малко марксически школувани умове могат да му се противопоставят и да отминат без обяснение новите явления в духовния живот. Единственото, за което те могат

да предупредят в случая, е необходимостта от историческо познание на предмета и да се държи сметка за специфичния опит и същност на изкуството.

Една подробност в поемата на Любомир Левчев (сп. „Септември", кн. 3, от 1965 г.) ми направи впечатление. В нея поетът с присъщата си находчивост и увереност отговаря на всички въпроси от милиционерския адресен лист. Той поменава и графата националност, но я оставя без отговор. Това може да е разсеяност, може и да не му се отдаде сериозно значение. Защото някои от работите на Левчев в „Но преди да остарея" наново предразполагат към него, виждаме неподправени трепети от динамиката на времето, широк замах и поетическа мисъл, които получават сполучливи реализации. Помпозността в някои по-раншни стихове се замества от изстрадани мисли, дръзките заявления придобиват личен акцент, биографична автентичност, лириката — гонена и зъзнеща от преднамерени тезиси, от твърде смътни и студени понятия за поезия — властно нахлува през пукнатините на едно поетическо улягане. И все пак — празнотата остава. Тази най-трудна графа в творческата биография, която поетът сам е отворил и оставил непопълнена, не може да се запълни със словесна игра. Попълването е еднозначно с навлизането на повече въздух в стиховете, български краски и колорит, съдбоносно обвързване. Иначе философските и конструктивни решения се израждат в абстракции, в словесни ребуси, щом се лишат от национална почва и жизнен човешки опит.

Най-силно настройваше срещу себе си нашият интелектуализъм с преднамереност и подражателност. Защото там, където залагаха често само на мисълта, отсъствува оригинална мисъл. Там, където слагаха всичко на картата на културата — липсва култура. Там, където жертвуваха в името на философията, музиката на стиха и националната краска — с удивление откриваме бедно и незряло умуване. Зад високомерното отношение към миналата традиция виждахме снобски и парвенюшки пози, нетърпение да се намери място под слънцето.

В по-висок интелектуален смисъл подражанието е нещо твърде сложно и не всякога осъдително. Понякога чуждата мисъл дава подтик, там откриваш по-вярна формула за собствения си опит, в ред прийоми виждаш свои търсения. Понякога може да се почувствуваш „ограбен" предварително. Но не бива да забравяме, че колкото българинът обича да подражава, да се изравнява с напредналите, толкова той не може да подражава. Защото интелектуално ценното подражание е привилегия на подготвения, на суперкултурния ум, който творчески се чувствува слаб. А точно това често ни липсва, дори когато по вътрешни потребности и тежнения се обръщаме към опита на другите.

Ако нашите интелектуалисти добре познаваха родословието си, те безспорно щяха да открият своя праотец в лицето на „Ахасфера на Възраждането", неистовия Неофит Бозвелията. Този ненадминат диалогист, който оплаква България както пророк Иеремия — разрушения Йерусалим, е казал за писатели като себе си: „трябва да имам небето за хартия, морето за мастило, свободата на Златния век, да призова из стихотворците боговдъхновеного цар-пророк Давида, чудного Омира, дивного Вергилия, чудесного Овидия и плачевно-ридателя Иерусалимского пророк Иеремия — за да ми спомогнат оживително да изложа и обстоятелно да ти го, мила мати, предложа".

Нашата съвременна култура познава естествен и затова необходим, национално значим интелектуализъм. Блестящият стих на Валери Петров, неговата всепроникваща ирония и съзнателно усилие към детски свежото

и простото са органични както у Фурнаджиев кървавите видения, у Г. Караславов бита и социалните борби на българското село, у Радевски чувството за съдбовна връзка с освободителното движение на комунизма. Валери Петров и неговата поезия са законни деца на нашия интелектуализъм, на по-широките ни връзки с други култури, на дълголетни културни напластявания. В тази поезия отново ще видим „живописна България“, но вече пропусната през по-изтънчени филтри, през контрола на едно съзнание за творчество и изчерпателно владеене на стиха, през познание, което естествено предшествува и стимулира поетическите инвенции. Непосредствените изблици на поетическо въображение у него се компенсира със строга мярка, вкус, култура и съвършено знание на своята поетическа задача. Грациозната лекота и изящество на стиха му ни станаха разбираеми и близки, както непосредствените и безформени избухвания на най-спонтанните наши поети. Картината на цяла стара България в „На път“ е така сочна и жива, че усещаме треската, хаоса на цяла военна България и мъчителната носталгия по мирния „стар Стъргелски хан“.

. . . И жумиш ти, и чувстваш ясно
как лети през големите дни автомобила стария,
не отделния пътник отпреде, във ляво и дясно,
а — и чужда, и своя, и тъмна, и пъстра България.

Законен плод на това по-интелектуално насочено изкуство у нас беше прозата на Димитър Димов. Той преосмисли залеза на нашата буржоазия след един младежки космополитизъм, който го беше водил по неизбродните европейски идейни течения на века. Национално отличителното той видя и пропусна през едно съзнание, пленено от изключителното, търсено навсякъде и намерено плодотворно в живота на нашите търговци на тютюн. Защото ги видя в пожара на един залез, в светкавиците на една революционна буря, където се сгромолясваха в потопа на своите исторически грехове. Мисълта, която свързваше историческите и човешки събития с тютюна, играл такава роля в нашата история, е вече зряла, преодоляла онова страшно разстояние между своите блуждения в света на културата и собствения опит, опита на националната история. Само преминаването на това разстояние свързва началото и края, преодолява смъртта на изкуството в интелекта и го опложда за друг живот.

Навремето, при обсъждането на „Тютюн“, Димитър Димов бе обвиняван в космополитизъм, у героите му не намираха достатъчно национална определеност. Тогава критиката не можа да забележи, че националното в белетристиката с романа на Димов живееше нов живот, върху друга основа. То трябваше да се търси не във външните орнаметти, а в обобщената мисъл за нашата история и съдбата на българската буржоазия. Какво по-типично нашенско от участта на неговата Ирина! Но и неотдавна Ст. Ц. Даскалов в едно интервю повтори старите съображения, като каза, че картечницата в ръцете на Шишко е испанска марка ала Хемингуей, а кръчмарят на Димов прилича на американски будкаджия. Нека оставим настрани факта, че наша мярка картечница Шишко нямаше как да има в ръце. По-важно е, че Даскалов търсеше националното във външните атрибути, като пришит орнамент и задължителна битова подробност. Независимо от липсата на външни отлики, „Тютюн“ беше национален роман и по простата причина, че разширяваше терена за романа ни, извеждаше го от битовия кръг по пътя към историята. Той повиши нашата мярка за роман. Днес гиздавите национални костюми на героите не достигат, ние искаме да видим какво има под тях.

Ст. Ц. Даскалов безспорно е силен, органичен и разточителен художник. Той е дълбоко свързан със сложните процеси в съвременното село, с невидимата отвън борба между страстите, нагоните на довчерашния собственик и колективистичните обществени начала. У него ще намерим всичко това в почти натурален вид, с цялата му виталност и национална стихия. По романите, повестите и разказите му могат да се наблюдават бурните процеси на преобразуванията в нашето село. Но не можем да не отбележим вече как неговото дело губи — от елементарното равнище на идеите, които трябва да сцепляват този хаотичен и щедро разпилян свят. С годините все по-ясно става, че Даскалов пропуща съдбоносните дни; в които ще го осени онази сумираща смисъл за неизчерпаемия му запас от жизнени наблюдения, онази мисъл за историческата съдба на нашето село, която ще осмисли станалото.

Спомням си едно изказване на Константин Константинов за Илия Волен. Той казва, че у Волен събитието не властвува, а се подчинява на художествената мисъл. Това показва, че с Илия Волен, а преди това с Георги Караславов нашата селска белетристика познава обузданата стихия на таланта. В този смисъл трябва да се съгласим със Симеон Султанов, който казва, че Илия Волен е „от тези малко на брой белетристи, които донесоха в българския разказ нещо оригинално". В неговия суров реализъм, в този свят на диви души, пралюбов и прастрасти, където дори слънцето принадлежи на земята, а не на небето има мярка, строгост, чувство за стил. Безкнижност и вроден усет за стил виждаме и в трилогията на Крум Григоров „Сред народа".

Всичко това говори, че едновременно с появяването на „градската", по-интелектуално насочена поезия и белетристика в националната литература с Димитър Димов, Валери Петров, Атанас Далчев, Богомил Райнов, Андрей Гуляшки, Павел Вежинов, Емил Манов и др., еволюция търпи и ще претърпи и литературата, която по нашите съвсем условни обозначения наричаме „селска" и смятаме национална по рождение.

Във връзка с перспективите на националната литература заслужава да бъде поставен, макар в най-обща форма и един друг въпрос. Читателският вкус може да диктува до известна степен тиражите, но би било грубо и примитивно да диктува литературните оценки. Но не можем да не се съобразяваме с някои факти. Иначе рискуваме да се обречем на херметизъм, на постоянен и мъчителен монолог на саме. Безпрецедентният случай с драмата на Камен Зидаров, издържала повече от 300 представления в Народния театър, не може лекомислено да бъде заобикалян. Освен безспорните качества на пиесата, голямо значение имаше и още нещо — тя представи един от най-драматичните епизоди в националната история, съдбата на един от най-трагичните български царе. Обработката в народностен дух и патетика оказаха своето влияние. На едно от представленията водих мои съселяни и си спомням как непрекъснато стояха напрегнати, наведени напред, а в антрактите желаеха да отидат и се разправят с предателите. И всъщност ние не сме чак толкова далеч от времената на „Геновева", колкото често си въобразяваме. Навярно си спомняте истинския народен отклик, който имаха романите на Димитър Талев. В подобни случаи изведнъж разбираш колко младо е слънцето над България, колко просветителски и традиционни вълненията на народа ѝ, колко ранни и навеяни признаците на умора сред една класичност и жизненост. Някога в казанлъшкото читалище са играли Метерлинк, а в салона мъжете сядали на

една страна, жените на друга, по турски тертип. Тази невъобразима смес между Метерлинк и феодални привички е фантастична и оригинална.

Българската струна у нашия читател и зрител е съкровена и отзвучава при всяко подръпване от майсторите. В новата си стихосбирка „Чайките почиват на вълните“ Павел Матев е намерил силен и точен израз на това чувство.

Че всеки ден
животът ни догаря,
че всичко тук
догаря като свещ,
остава само
името Б ъ л г а р и я,
велика като кръв или метеж.

В най-съкровената си глъбина писателят и читателят са единосъщни и тук те могат да намерят разбиране. Защото — „Не сме ний птици прелетни. . .“ казва същият поет. Гнездото ни е едно.

Плодотворността на това приближаване до изворите на живота и вдъхновението можем да видим в последните две книги на Камен Калчев, широко известни вече на читателите. Още в „Живите помнят“ един негов герой заявяваше, че писателите трябва да намират „нежната, интимна струна“. Но това бяха декларации. Неговата проза си оставаше до известна степен безлична, без акценти. В новите си книги, особено в „При извора на живота“, Калчев намира свой глас и свой ъгъл на зрение, връща се към трайни и съкровени въпроси за времето, за себе си. Прозата му някак подмладя, излезе от познатата унилост и равност.

Наша е пословицата — чуждата кокошка изглежда като пуйка. Ние често можем да забележим наши писатели, кога по вътрешна потребност, кога по навеи, се мъчат да излязат от кожата си, не ценят достатъчно това, което носят, прахосват много сили, докато се доверят на своите очи и ум. След първите работи на Ивайло Петров, отличаващи се с черноземна сила, сочен език и добруджански колорит, той отива към някои твърде рискувани експерименти. Вместо да задълбае на познатата му почва, оттам да извлече своите проблеми, сега той привнася проблеми отвън и разкрива свои слаби страни. Драгомир Асенов в двата познати ни романа от трилогията „Под сянката на Херострат“ в известен смисъл направи обратното. С острия си вкус за идейните борби, за нравствения и мирогледен облик на своите герои, сега той предпочита да се опре главно на бита, на достоверността на хрониката.

В последните разкази на Васил Попов можем да видим плодовете на едно развитие. Той показва и воля и характер да намери своя глас и своята почва. Васил Попов сега е по-склонен да вярва на собствените си наблюдения и преживявания, върху тях основава идеите на разказите си, става по-естествен, няма го напрежението, което намирахме в по-първите му работи. Намирам дори грамадна разлика между два негови разказа в „Пламък“ — този за старите учители и „Паратикя“. Първият е изкуствено усложнен, абстрактно-замисловат, докато вторият е негов по тон, чувство и мисъл, една артистична импресия, в която е уловен жив миг.

При зачестилите усилия по посоката на интелектуализма ние сме длъжни да припомняме уроците от историята на нашата литература. Разбрани не в школския им смисъл, те могат да манифестират цяла мъртва редица от безплодни смокини на лицейска ученост, интелектуално жонгльорство и умуване.

Днес нашата интелигенция има всички възможности да преодолява комплексите на едно трагично минало. Когато в една статия споменах за „Беронов комплекс“, имах предвид драматичната съдба на един от най-знаменитите българи — д-р Петър Берон. В жизнената и интелектуална участ на д-р Берон има нещо мистериозно и символично за нашата интелигенция.[1] Историята му е трогателно българска, в нея има нещо гениално назряло, кралимарковски замах и колосална енергия на една зараждаща се култура, която няма капиляри, по които да протича целесъобразно. Това котленче, абаджийско чираче, още съвсем младо ни даде весело стъкмен буквар, по който срича цяла възрожденска България. Той препоръча педагогическа система на обучение у нас, която дори тогавашна Англия счита за най-съвършена. Той е в българските потребности и на световно ниво.

Но оттук насетне д-р Берон е разсечен на две, едната му половина остава при нас, а другата не може да намери място никъде по света. Погълнал тежката ученост на германските университети, законният учител на нашия народ става „многоучений муж“, чиито произведения и до днес не са преведени на български.[2] В странната амалгама на енциклопедизъм и славянофилство, теология и последни научни открития, поетически прозрения и схоластична игра на ума, аристотелизъм и набожност на д-р Берон, има средновековна алхимия, страст към знания на новопокръстен и скорозрял Фауст без почва, история и корен. Първият светски българин, както сполучливо е наречен на фона на тогавашна Европа, напомня фигури, познати и няколко века преди това. Направил усилие да прескочи всички етапи, които ние сме пропуснали, той получава анахроничен оттенък за историята на други народи. Титаничните усилия на Берон, направени с великолепно самочувствие, страст и енергия — това е нужно и нам — но те можеха да растат за света действително правопропорционално на значението им за България. Д-р Петър Берон можеше да открие на Европа нещо по-важно от онова, което е било преди потопа. Той можеше, имаше гений да открие духа на един народ, за който тъкмо по това време нищо не се знае. Тъкмо тогава с помощта на Русия получи свобода Гърция, автономия Сърбия, Влашко и Молдова, а за българите едва се споменава. Дори ако Берон съхранеше чисто философски интереси, неговата космогония би спечелила, ако изхождаше не само от Шелинг, но и от нашите поверия от схващанията ни за смъртта, от манихейските предания за борбата на вражбедните сили в света, все неща, които са го интересували. Но горд със своята ученост, той престава да цени това, което носи в кръвта си, за да стане пленник на чужди суеверия.

---

[1] Голяма и сложна задача за нашите съвременници е написването на история на българската интелигенция, паралелно с история на литературата. В нея ударението ще се сложи на личностите, техния ръст, житейски и духовни приключения. Историята на литературата в известен смисъл задължава към филологизъм, към придържане в литературните текстове, колкото и незначителни да са и нерядко в нея не се открояват истинските личности, с целия им смисъл и значение за нас. При обсъждането на втория том от историята на нашата литература в Института на БАН, ние се натъкнахме на тези трудности. Защото — какво може да означава името на д-р Берон в литературната история, ако не се надрасне филологическото гледище? Загубват се фантастическите й координати, дълбокият й смисъл за някогашните и днешни българи, както беше в обсъждания макет. А за историците, философите и критиците на една култура едва ли има нещо по-важно от намиране истинските мащаби на нещата.

[2] Виж М. Бъчваров, Мирогледът на д-р Петър Берон, Варна, 1961.

Нямам никакво намерение да подценявам научното дело на д-р Берон, да оспорвам признанието, което си е завоювало сред научните кръгове у нас и чужбина. Интересуваше ме друго. Този юнашки замах и тази разполовеност, това неумение да приложим силата си. Неумението да свържем едната, нашенската половина с другата, интелектуалната и интернационалната, разболяла се от сравнение с напредналите, от своята изостаналост. В подвига на Берон се съдържа и трагично поражение, край титана като сянка върви и карикатурата на титана.

Тук е отразена една от трагичните страни в развоя на националната култура в миналото, нейните скокове, липсата на школовка, нейната прибързаност и неукрепналост. От нашите съпоставки с чуждите достижения, от света на културата и мисълта изкача призракът на провинциализма, от там се заражда чувството за малоценност и нихилизъм. Мисълта, а не нашата дарба, се стъписва пред Европа, чувствува се безкнижна сред брадати мъдреци, обрича се на подражание и робуване. Неизкушена и нешколувана тя се поддава на съблазни, често се връща дома посрамена, объркана, преждевременно уморена, непотрудила се където и както трябва. Тези нейни приключения в миналото трябва да помним, когато говорим за интелектуалните перспективи на нашата литература.

НАЦИОНАЛНОСТ И ЖАНРОВЕ

Има периоди в литературния живот, когато въпросът за жанровете, разглеждан не формално, придобива първостепенна важност. Така е у нас днес.

Ние виждаме зараждането на новобългарската литература в жива и жилава симбиоза с историята. До Паисий в българския живот сякаш липсва съдържание, той и писателите след него откриват това съдържание в историята и крепнещото национално самосъзнание. Кой може да каже какво сме носили дотогава в душата си? Нещо от вярата, в която никога не сме били до там ревностни, обичаи, с които се живее, но които не хранят по-висши човешки потребности. Духовният живот идва с мощния дъх на Паисий. История и литература — какво по-законно бракосъчетание! Каква по-благодатна връзка! Тия огнени светкавици на хилендарския монах, тая царствена поредица и това меко оплакване накрая от своя болен стомах — какво по-величествено и трогателно! Можем ли да се изненадваме защо тази книга е печелила фанатични последователи като поп Стойко, обръщала е за една нощ в друга вяра заклети гръкомани като бащата на Неофит Рилски.

Особеностите на новозараждащата се българска литература и нейните жанрове се определят до голяма степен от факта на закъснялото възраждане. Те са индуктирани от гръцката духовна експанзия във връзка с поранното формиране на гръцкото национално съзнание. Турците се бяха примирили, че сме християни, те векове не правеха разлика между християнските племенни общности, за тях всички бяха руммилет. Опасността дойде отвътре и вътре трябваше да се намери противоядие — в племенната история, в изучаването на манталитета, добрите и лоши черти на племето, на всичките му величави и ниски страни в миналото и сега.

Така се очерта една от най-плодотворните линии в нашето литературно развитие и най-знаменитите му фигури — летописците, в онова високо значение, което са им придавали само древните. В летописа, разбиран широко, се налага единството между историческо и художествено мислене.

От добрия летопис ни гледа самата мъдрост и жив народен опит с онази „иноческа простота“, която Пушкин намираше у Карамзин. Летописците запечатаха най-характерните черти на нацията, устойчивите прояви на националния характер, духа на народа. Те не са още писатели в смисъла, който днес влагаме в това понятие. Те нямат хабер от това, което се нарича „писателско майсторство“. Те са непосредствени изразители и документалисти на националния живот. Те нямат образци, чувствуват се свободни от всякакви литературни условности и като античните историци не познават хитростите на стила. Те убиват не само литературната форма и рамка, но и формата в днешния ѝ смисъл. Писателското майсторство е в кръвта им. Те бързат да кажат това, което имат да кажат. Те са небрежни и увлечени.

С течение на времето у нас се създаде и друга традиция, наложи се писателят от съвременен тип. И докато у летописците оригиналността е вън от всяко съмнение, свободата от жанрови рамки пълна — то тук въпросът за влиянията и за жанровете придобива първостепенно значение. От времето на черковните борби ние се оказваме въвлечени в един крайно усложнен свят, в една трудна борба и започваме на всяка крачка да откриваме куриози от собствената си изостаналост, да се нахвърляме на каквото ни попадне. Класическият и величествен Вазов се оказва пленен от сензационните прийоми на Евгени Сю и получава първите си уроци по история в панаирските паноптикуми. При това положение в нашата литература не можеха да се очертаят ярки и обособени направления и жанрове на класицизъм, романтизъм, сантиментализъм, реализъм. При ненадминати произведения, разгледани като школи, жанрове и направления те са разнородни, откриваме в тях елементи на зараждане и на късни продукти от дълголетната им история в други страни. Никъде в Европа в края на миналия век не са се тъй близко допирали епопеята и романът, както в „Под игото“, откъдето с древна епическа сила вее духът на цяла България, нейните борби. И същевременно там намираме сензационни сюжетни извивки.

Поставям този въпрос, защото и сега можем да видим плодовете на тесногръдото разбиране кое е художествено и кое не. Трябва да преосмислим собствените си традиции, ако трябва да идем и се поучим именно от „неписателите“ на това какво е и трябва да бъде писателят на един народ. Поради криворазбрано писателство днес мнозина изстискват отдавна изцедения лимон на въображението си. Можем да бъдем сигурни, че ако Стефан Дичев в „Пътя към София“ и Димитър Мантов в романа си за Алеко, с тяхното великолепно знание на историческия материал, се бяха освободили от криворазбраните понятия какво е художествено и какво не, щяха повече да успеят.

В съвременната литература се правят опити да се използуват и обновят нашите разказни традиции, да се претвори и чужд художествен опит. От най-последните книги имам предвид романа на Антон Дончев „Време разделно“ и на Андрей Гуляшки „Седемте дни на нашия живот“. Романът на Гуляшки по конструкция напомня Лермонтовия „Герой на нашето време“. Нашия съвременник, мъжеството и делата му занимават автора и го отвеждат към търсене на по-широка основа за претворяване на жизнения материал. Изображението своеобразно се преплита с рефлексията, преминава почти изцяло в разсъждения с по-интимна доверителност. Намирам обаче не напълно творчески преодоляно противоречието между изповедността, интимната същност на дневника, неговата психологическа досто-

верност и това усилие на Гуляшки към обхватната и многозначна алегория, към прозрачната притча.

Последният роман на Антон Дончев е построен върху летописите, преданията и песните за помохамеданчването на българите в Родопа. Композицията на романа своеобразно преплита разказа на двама свидетели за едни и същи събития, последователно редува записките на поп Алигорко и плененият от турците френски дворянин, приел исляма. Тази постройка отново свидетелствува за търсене на по-широки и стари извори за обновяване на нашето повествователно изкуство, както и за един чувствителен контакт с модерната проза. Антон Дончев е взел висок, полулегендарен тон, уедрява мащаба на образи и събития до мащабите им във фолклора и народните предания. В ред страници той се домогва до живия дъх на планината, до манталитета и колорита на мислене у турци и българи, до някои по-устойчиви елементи в националната психика и верските различия. Голямата задача, огромния събран материал са мобилизирали всичките творчески сили на автора и романът е успех за него. Тук ще отбележа само тази слабост, която е обща за съвременната литература, когато се изправи пред същите народо-психоложки, историко-философски проблеми и жанрови търсения, пред които виждаме Антон Дончев.

От формално гледище необходимостта от два паралелни летописа за тези събития е оправдано и защитено само в началото на книгата. Постепенно двата погледа за тези събития се сливат и по-нататък, трябват усилия, за да схванеш кой започва да разказва — Алигорко или Французина. Те са разположени на различни места и толкова. Виждат с едни и същи очи — очите на автора. А отначало дори речта им беше различно оцветена. При тази композиция Дончев е трябвало да претвори традицията на френския летопис. Иначе остава само желанието за подобна композиция. Френският дворянин няма свой език, свой маниер, свой специфичен манталитет и привички. Остават външните отличия, с които авторът щедро го кичи, но които нямат отношение към същественото в неговата задача — да видим тези събития през погледа на Европа, през погледа на един дворянин, в който тече кръвта на френски крале. Така много плодотворни и големи замисли в нашата съвременна литература остават външно демонстрирани, по същество незащитени. И още нещо. Дончев е събрал всичките си интелектуални усилия и възможности да достигне народностното, романтичните краски на историята, героичната ѝ летопис. Но чувството за стил му изменя постепенно. Нарушава се вкусът и мярката. Колкото отиваш към края повторенията стават монотонни, натрупват се ужас върху ужас и високата нота на легендарния тон започва да се поддържа изкуствено, сюжетно. Ще добавя нещо, с риск криво да бъда разбран — романът би спечелил, ако изкуствената художественост на места беше заменена с протоколността на предговора, където Дончев непретенциозно ни уверява в недостоверни неща.

Моята мисъл беше, че при очевидните усилия в съвременната литература да се излезе от доскорошната жанрова скованост, трябва да се преоцени и творчески преосмисли целият исторически опит на нашата литература, включително и онова, което по инерция не се счита „художествено“.

Айнщайн е разказвал, че в Централна Африка съществува неголямо племе. Хората от племето давали на децата си имена като Гора, Палма, Заря, Ястреб. Когато човек умирал, името му ставало табу и трябвало да се търси друго название за гората и ястреба. Разбира се, това племе не е имало история, традиции и легенди. Следователно то не се е развивало. Всяка година се налагало всичко да започва отначало, „новаторски".

Поради интензивното, дори скокообразно развитие на България въпросът за приемствеността остро е назрявал у нас. Генерациите като че са разделени от големи разстояния. Сега няма време за ново и дълго отклонение и затова ще мина направо на темата. Искам да кажа нещо по повод разказите и повестите на Йордан Радичков.

Той ни разделя с едно минало, с неговите представи, хора, илюзии. Той се връща към основните теми на нашата литература с поглед на наш съвременник. На неговото по гоголевски изострено лице се смесват сълзите на смеха и плача. В неговите разкази хората на нашето минало изкачат с кискане или дълбок поклон и се оттеглят с ръце на корем, сякаш се превиват от смях, а може би от плач.

В гротеските на Радичков има и ред несполучливи, тъмни и за него безсмислени кошмари, но човек се чуди как хора, които знаят и обичат „Чичовци", „Българи от старо време", шопските анекдоти и онзи страшен гоголевски маскарад (между другото у нас най-плодотворно измежду чужденците ни е влиял Гогол), се стъписаха пред „Свирепо настроение". Може за мнозина това повторение „Мамка ѝ свиня", някои деформации и акценти да звучат произволно и измислено. Но те, трябва да им кажем, нямат историческа памет или житейска наблюдателност. Ето един откъс: „— Виж, това месечината, Варлааме, ще е нещо голямо. . . дали е живо нещо? Санким, ако му гледаш лицето, прилича на живо. . . но кой знае пак. Варлаам метнеше тих поглед към небосвода и речеше: — Може да е живо, може да е мъртво, всичко е умишление. . . Виж тая бара, ако една мравунка се спре при нея, ще каже: море е, ти ще кажеш бара е, а Фарлаам ти казва: море е! Чудесата господни са чудесни! А Коно Крилатият се позамисли и пак запита: — Ами ако би да падне въз нас. . . тъй както стоим. . . а! Страшно! Тогава Варлаам отговаряше: — Не пада". Кой е писал това? Не е ли радичковска измислица. Не е ли негова тази интонация? Не, това е просто примитивен български разговор, това е българска интонация. Те напомнят не само литературните ни прадеди, а и разговор, който и до днес може да се чуе в селата. Радичков, както и нашите литературни бащи, познава интонациите и условностите на този примитивен и рядко живописен разговор между българи.

В радичковската буфонада сякаш съзираме края на цикъла на някогашни критически и сатирични тенденции в нашата литература, затварянето на познат и разоран кръг от теми, където сега няма трайност, разместени са пластовете, сериозното се е сплело със смешното, реалното с фантастичното. На всяка крачка виждаш изплезен език или лирически стон, уродлив гърч или безпомощна усмивка. Литературата на социалистическия реализъм чрез ред свои представители ще прояви приемствеността си към старата култура, ще довърши на нова основа стари теми. Ние дори и в икономиката и политиката виждаме, че безнаказано не се прескачат етапи, животът взема своето и под една или друга форма това, което не е естествено завършено в миналото, се довършва днес, независимо от ултрареволюцион-

ните фрази срещу старото, за чиста проба нова. Трябва да се остави спокойно Радичков и неговите млади колеги да довършат тези мотиви на нашата литература, тъй както те ги виждат със своите очи и своята мисъл. Това е творческа повеля и трябва да се радваме, че Радичков доброволно носи своя кръст.

Романтичната любов на Радичков към всичко изключително и многозначно можеше да се види още в неговата великолепна повест „Вятърът на спокойствието", в „Горещо пладне" и сега в „Последно лято" („Пламък", кн. 2 от 1965 г.) В последната повест, като се почне от заглавието и се мине през повтарящия се рефрен на Козата „К'во става тук, к'во става тук", през това пришествие на новото като потоп, през бягството на сина от бащата, докрая, всичко е романтично двузначно, има предметен и символен смисъл. Със същата цел и верен усет ситуациите и преживяванията са извадени от обикновеното, банално течение на живота, макар привидно да го следват. И са поместени в една атмосфера, напрегната до скъсване, до граници, където реалното и фантастичното поетически се смесват, за да ни внушат островната самотност на този селянин, неговият обособен и консервативен свят. В този свят не проникват, а се чупят всякакви проблясъци от живота, тръгнал по неясни и неприемливи за героя пътища. Той е изправен срещу динамиката на своето време, срещу всичките му пролетни миражи и измами, останал в една илюзорна действителност на своите представи и обичаи, обречеността на които чувствува върху себе си. Цялата вселена от консервативни навици на Иван Ефрейторов е вече пуста, без въздух и жизнен сок, друг никой не може да диша от нея. Тя е стъпкана и остава един невероятен поетически спомен като „следа от копито върху трева". Тази невидима за нашите очи следа открива поетът Радичков.

Известно е, че за марксистите главният критерий на познанието, включително и художественото, е жизнената практика. Ако от тази основна позиция гледаме на поетическите опити пак ще открием, че Радичков изтръгва трагични тонове от един жизнен процес на социално преустройство у нас през последните 15 години, на сблъскване остатъците от задругарски, родови и обичайни представи у нашия селянин с новите начала на живота в една модерна страна, където за няколко години се извърши велико преселение към градовете. В неговите разкази новите отношения неизбежно побеждават, неизменно обръщат нещата по течението на своята логика и за нас това е достатъчно, то е в съгласие с голямата правда на живота. Поетът не е агитатор и най-малко от него трябва да искаме да представя този процес със сладникавия и плосък оптимизъм на шлагер. Той не може да не се разболява с болните и да чува само веселите тръби на напредъка. Оставете го да улови всички мотиви от една сложна и трудна борба! Защото тя става и у него, само той може да я представи в цялото ѝ величие, за да бъде прославена и истинска както искаме!

Но последната повест на Радичков засили у мен някои опасения, които датират от по-рано, за които си спомних, когато четях „Верблюд". Точно или неточно, ще ги нарека веднага — опасност от формотворчество, от словесна еквилибристика. Светът в тази повест е обособен, обременен от строго субективни асоциации и недовършени мисли. Оставаш хладен и безучастен, вън от него. В трагедията на неговия герой има по-малко трагична жизнена история и повече ефектно трагическо осветление. Злоупотребата с най-далечните, почти неуловими връзки между нещата води до един твърде затегнал се експеримент с белетристичната техника,

който вместо да се подчини на новото, което ще ни кажат и покажат, сам заплашва да изгълта усилията на художниците.

Тези въпроси засягат ред първи хора на литературната смяна. Докато пишем на български, основата за каквото и да е новаторство за нас може да бъде българската разказна традиция. Яков не се ражда без Аврам. Някои от младите белетристи сочат за свой литературен баща Йордан Йовков. Сам Йовков беше великолепно продължение и своеобразен край на една разказна традиция със своя история в литературата и устния фолклор, на която даде тънки като сенки очертания. Тънката струна, на която Йовков изпя меланхоличните си песни, в техните ръце често се къса, ние отказваме да ги разбираме.

Може би ще се изправим пред пропаст между нашите стари разказвачи, за които формата на изява сякаш беше нищо. Те като че не я забелязваха, погълнати изцяло от съдържанието на националния живот. Днес все по-често може да се срещне склонност към естетическа игра, към празно експериментаторство и злоупотреби със словото. Когато поетът е погълнат не от това, което иска да каже, а от мисълта да го каже на всяка цена новаторски — създава се колизия, чиито последици са гибелни. Има едно по-просто правило, което смея да предложа на мястото на много объркани представи — литературата е изкуство да се наричат нещата с имената им. Това правило не може да подведе. То оправдава и сложността, продиктувана от вътрешни и външни подбуди, и простотата, и сюжетността и бессюжетността. Всичко освен бездарието. То е изпитано от реалистическия опит на нашата литература, може да послужи на младите сили в нейното социалистическо развитие.

*

Единството на писателските сили у нас около политиката на партията трябва да се осъществява все по-широко, не само по линията на организаторските форми, но главно на основата на големите национални задачи на литературата, на нейната роля в създаването и развитието на социалистическа цивилизация. Общественото развитие тласна България в първите редици, в редиците на социалистическите страни, които идват в името на общочовешките идеали за справедливост, мир, братство и свобода. След крайно своеобразен исторически път на страната, нашата съвременност поставя изключително широк кръг от проблеми и жизнен материал от национално и интернационално естество и значение. Литературата ни има големи шансове и перспективи, ред исторически предимства, каквито не сме имали в миналото. Въпросът е ще съумеем ли да осмислим своя път и опит, да разберем техните поуки и смело да минем напред. Само ако постоянно държим сметка за националните и интернационални възможности на нашата литература, за нейната мисия в миналото и бъдещето на нашия народ, ще можем да преодолеем отвратителните груповски критерии и мащаби, ще се издигнем от текето на своите вкусове, амбиции и дребнави страсти, към върховете на общественото и нравствено развитие. От тези върхове трябва да се преценяват нашите падения и нашите възземания. Националността, народността, партийността и величието на една литература са идентични.

Един мъдрец казваше, че в работите, отнасящи се до нацията, мненията и думите на личността имат малка стойност, а животът и делата — велика.

ТАЛАНТЪТ И ВРЕМЕТО

ТОМАС МАН: „ДОКТОР ФАУСТУС“

Исак Паси

Преди двадесет години през лятото на 1947 г. едно швейцарско издателство публикува романа на Томас Ман „Доктор Фаустус“. Сега вече не беше необходима преценката на онзи нещастен, болен евреин, критика Самуел Люблински. Около петдесет години преди това именно той беше направил една прогноза за „Буденброкови“, която времето напълно потвърди: с годините значението на тази книга ще расте и тя ще се чете от още много поколения. Авторът на „Доктор Фаустус“ беше вече всеизвестен писател, влязъл в литературната класика на XX в. — той не се нуждаеше от окуражителни слова, казани някога на младия и неизвестен автор на „Буденброкови“. Но тъкмо затова личната и писателската отговорност на Томас Ман ставаше много по-голяма — целият литературен свят щеше да се взре в романа на 72-годишния прославен писател. Може би „Доктор Фаустус“ щеше да остане неговия последен роман, равносметка на един дълъг и богат граждански и литературен живот. За такова внимание от страна на литературния свят имаше твърде много основания извън славата, извън литературната репутация на художника. „Доктор Фаустус“ не беше нито замислен, нито осъществен като е д и н роман, като е д и н от многото романи. Още преди недвусмислените признания на самия писател литературната публика предусети, че това е роман за епохата под формата на история на мъчителния и греховен живот на художника, че в него има много от умонастроенията на автора, че това е откровена авторска изповед. После дойдоха и признанията. „Доктор Фаустус“ е първото голямо творческо начинание на писателя, което му е било ясно до подробностите още от самото начало, чиито духовни и физически измерения той предварително е виждал не в „магически кристал“, а ясно като на длан. И може би не толкова за това, че 68-годишният житейски и близо 50-годишният писателски опит даваха своите плодове — пълното покритие на творческия замисъл с творческия резултат — а по-скоро, защото, както сам признава, никой от своите измислени герои (може би само с изключение на Хано Буденброк) Томас Ман не е обичал така искрено, така дълбоко и така страдалчески, както е обичал своя доктор Фаустус, своя Адриан Леверкюн. Обичал го е така, както човек обича себе си и онези, в които вижда себе си. Като измисления му биограф Серенус Цайтблом той го обгради със своята тревожна любов — от годините на надменното ученичество до изпълнението на дяволското проклятие.

1. ЛИТЕРАТУРНАТА ЕВОЛЮЦИЯ НА ЧЕРНОКНИЖНИКА

От Средновековието дойде при нас легендата за неверника и чернокнижника, продал душата си на дявола, пожертвувал нетленната вечност, заради временните и суетни земни радости. И легендарният доктор Фаустус приема за свой девиз, за принцип на своя живот тъкмо онова, срещу което най-енергично се бореше апостол Павел. Той живее за плътта, а не за духа, телесните наслади имат за него много по-голяма ценност от духовното блаженство. Средновековната литературна фантазия издигна доктор Фауст до с и м в о л на човешкото изкушение, тя го превърна в м и т, където вече литературно пречистена живееше същата немощна и изтерзана човешка плът. Цялата дързост и всичкото високомерие на чернокнижника трябваше да скрият неговата абсолютна религиозна и духовна неустойчивост. И чудно ли е, че Средновековието, християнската традиция и особено протестантското пуританство се нахвърлиха над нещастния доктор, отмъщавайки му сурово, заради получените от него удоволствия, от които всички те — Средновековие, традиция и протестантство — доброволно и горделиво се бяха лишили.

От тези подбуди възникна напечатаната през 1587 г. в протестантския град Франкфурт на Майн от протестанта Йохан Шпис народна книга „История за доктор Фауст, знаменития чародей и чернокнижник. . .“ Напечатана, както се казва в самото заглавие, „за да служи като заплашителен и отвращаващ пример и като искрено предупреждение за всички безбожни и дръзки хора“. Както в Посланието на Иакова:

Опълчете се против дявола и т о й ще побегне от вас.[1]

Но в историята на човешката цивилизация на легендата за доктор Фауст беше отредена друга, по-благородна участ. Никого тя не опълчи против дявола и дяволът не побягна от нито един неин читател. „Народната книга“ излезе твърде късно. Духът на Ренесанса вече витаеше по европейските страни. Още преди да изтече шестнадесетият век, английският драматург Кристофър Марлоу създаде първата „Трагическа история за доктор Фауст“.

Пиесата на Марлоу е първата т р а г е д и я за Фауст, а не само п о у ч и т е л н а и с т о р и я за заслуженото наказание на един възгордял се грешник. Фауст на Марлоу е неукротим дух, разочарован от съвременната му наука, от жизнените условия, които предлага съвременният му свят. Той иска „да разкъса нишките на времето“, да се провре през тях, да се добере до корените на битието. Най-малко от всичко религията е в състояние да удовлетвори Фауст на Марлоу. И героят на народната книга се опълчва против бога и неговия ред, но неговият протест е в името на порока, на удоволствието, на плътта. Фауст на Марлоу е недоволен от светото писание, не защото лично той иска да получи нещо повече, а защото е възмутен от античовешката му същност. „Отпадането от бога“ тук — за разлика от народната книга — се дължи на божиите недостатъци, а не на предимствата на лукавия. Защото, ако, от една страна, писанието твърди: „Ако кажем, че нямаме грях, себе си мамим, и истината не е в нас“,[2] а от друга страна, санкционира: „Платката що дава грехът е смърт“[3] то пред човека се разкриват не особено утешителни перспективи — човекът е грях, а грехът е смърт.

---

[1] Иак. IV, 7.
[2] Иоан. I, 8.
[3] Рим. VI, 23.

. . . Why, then, belike we must sin, and
so consequently die:
Ay, we must die an everlasting death.
What doctrine call yon this. . .[1]
(. . . Защо тогава ние трябва да грешим и
поради това да умираме:
О, ние сме обречени на вечна смърт.
Как може да се нарече това учение. . .)

Но трагедията на Марлоу запазва и някои здрави връзки с протестантската „Народна книга“. И Фауст на Марлоу пред смъртта си се разкайва за своята гордост, търси сближение с бога, не го намира и умира със страшната смърт на грешника.

Вече при Гьоте „темата Фауст“ се откъсва от първия литературен прототип на Шпис, следва собствена посока на развитие в духа — едновременно и на Просвещението, и на разочарованието от Просвещението. И при Гьоте, както и при Марлоу Фауст е неспокоен дух, човек на титанически пориви и гигантски стремежи. Гьотевият Фауст не пада поразен от изкушението, неговата трагедия не е трагедия на изкушението, на съблазнения и поради това религиозно обезчестен човек. Още по-малко неговата драма може да се извежда от поведението на лекомисления бонвиван, който е готов да забрави мъките на все пак далечната вечност, заради удоволствията на 24-годшното настояще. Мефистофел не го изкушава, а по-скоро му помага във вечния стремеж, във вечното търсене. Пък и какъв изкусител е Мефистофел, този светски човек, остроумен, язвителен и галантен, изработен по мерките на критическата философия от XVIII в., този пръв братовчед на Волтер. Гьотевият Фауст е възпитан от обещанията на просветителския век, някога той е вярвал във всемогъществото на Разума. Затова е изучавал — с това признание започва първата сцена от първата част на трагедията — и философия, и юриспруденция, и медицина, и теология. И какво! И за какво! За да стои след всичко това като жалък глупец, точно толкова умен, колкото и по-рано. Разочарован, както и почти всички мислещи европейци от началото на XIX в., от прекомерните и безсилните обещания на философския рационализъм от предишния век. Но запазил и един чисто рационален стремеж към новото, към неизвестното, една рационалистическа в основата си тревога на душата.

Es irrt der Mensch, solang er strebt[2]
(Блуждае човекът, докато се стреми)

Мефистофел е съюзник на Фауст в този стремеж, той е възможност и потенция за неговото блуждаене — от микрокосмоса до макрокосмоса, от сладостите при невинната хубавица до приключенията в императорския двор. Трагедията на Фауст е трагедия на познанието, eine Erkenntnistragödie. Също така както преди Гьоте познанието беше източник на страдания и трагедии при Еклезиаст[3] и при Лесинг.[4] Поради това в Гьотевия

---

[1] Christopher Marlowe, The Tragical History of Doctor Faustus, Plays, Everyman's Library, L., p. 122.

[2] Faust, Prolog im Himmel, Goethes Werke, Bd. V, Gotha, S. 64.

[3] „И насочих сърцето си да позная мъдрост, да позная безумие и глупост; и о узнах, че и това е гонене на вятър; защото голяма мъдрост — голямо страдание, и който трупа познания, трупа тъга“ (Екл. I, 17, 18).

[4] „Сатана: Глупак! Не е ли той любознателен?
Четвърти дявол: Повече от всеки смъртен.
Сатана: Тогава остави го на мен. Това е достатъчно за неговата гибел“ (G. E. Lessing, Gesammelte Werke, Bd. II, B., 1954, S. 564).

„Фауст“ липсва един от най-съществените моменти на класическата легенда: наказанието, възмездието. И това е съвсем логично. Щом няма изкушение, няма и порицание. При Гьотевия Фауст не може да се говори за вина, тук вината е само „чест за великия характер“. За човешкия стремеж не е отмерено наказание, то заслужава награда — спокойствие, почивка. Мефистофел остава излъган, ангели отнасят към бога безсмъртната същност на Фауст, защото

Wer immer strebend sich bemüht
Den können wir erlösen[1]
(Който винаги се стреми,
Него можем да спасим)

Друг е смисълът на „фаустовската тема“ при Томас Ман. Други са проблемите, героите, конфликтите. И преди всичко друго е времето. Новият Фауст не е чернокнижник, човек, разочарован от бога или от съвременната му наука. Той е само художник. Художник от първата половина на XX в. И професията, и времето го поставят пред достатъчно остри и многобройни изкушения, за да има нужда от персонифициран изкусител, от Мефистофел, от спор и борба с бога за душата на един художник от XX в. „Борба за душата“ на новия Фауст не се води, дори и в онзи по-ограничен смисъл, в който Сетембрини и Нафта се борят за душата на Ханс Касторп във „Вълшебната планина“. Но наред с това и целите на новия Фауст са много по-различни от целите на всички предишни фаустовци, а и средствата за осъществяването им стоят извън познатия арсенал на познатата фаустовска легенда.

Предишните фаустовци се разочароваха от богословието и приемаха предложението на дявола. Адриан Леверкюн се разочарова от богословието, за да се хвърли в обятията на музиката. Прибегнали до услугите на лукавия, предишните фаустовци си осигуряваха всички удоволствия, които предлага земята, Адриан Леверкюн води самотен, отшелнически живот, напълно дезинтересиран от обкръжаващите го условия. Микрокосмосът беше малък за предишния Фауст, не му стигаше и макрокосмосът. Леверкюн прекара деветнадесет години, най-творческия период от живота, си в усамотения Пфайферинг. Срещу стремежа към наслади на предишните фаустовци стоят безкрайните страдания на Леверкюн: ако те задоволяваха своята „жажда за живот“, у Леверкюн, напротив, остава гладът за живот, скръбта по битието, незадоволеното влечение към земното. Старият Фауст ридаеше пред ужасите на ада, новият ридае за този проклет живот. Тук Леверкюн прилича не на стария Фауст, а на хомонкула, това изкуствено лабораторно изобретение на една душа без тяло, на една душа, жадуваща за тяло.

И все пак Адриан Леверкюн е Фауст, един нов Фауст на XX в. Като героя на народната книга той е дързък и високомерен, и за него високомерието е източник на беди и страдания. Като стария Фауст той разполага с определено време, за да започне и осъществи своите земни дела, като него той бяга от богословието, за да се приюти, ако не при дявола, то при една дяволска дейност — музиката. Като стария Фауст той е изкушен, но не за да заплати с вечни мъки сладостите на своя грешен живот, а с неимоверни страдания — положението си на безсмъртен музикален дух на своето време.

---

[1] Faust, II, 5, Goethes Werke, Bd. V, Gotha, S. 474.

2. ДЯВОЛЪТ, КОШМАРЪТ НА АДРИАН ЛЕВЕРКЮН

Томас Ман смъкна историята за доктор Фаустус от пиедестала на легендарното и митологичното до реалното и делничното, до ежедневието на регулирания буржоазен град. Той свали романтическия ореол от средновековната легенда, за да я преведе на езика на образите, родени от буржоазната проза на XX век. Там, където XVI в. виждаше дълго подготвян, тържествен и мистичен договор, сключен непосредствено и съзнателно между чернокнижника и дявола — един небесен персонаж, там през XX в. можеше да има к о с в е н и б е з с ъ з н а т е л е н акт, осъществен, мимо волята на новия доктор Фаустус, осъществен чрез посредник, онази hetaera esmeralda, осъществен в п у б л и ч е н д о м, един институт, съпътствуващ буржоазната деградация и създаден за с д е л к и от особен род.

Томас Ман не е първият, който смъкна епическото величие на класическия образ и класическата легенда до нищожното в съвременния бит и отношения. Нали и Джеймс Джойс ни показа съвременния Одисей на буржоазния ирландски град в лицето на Леополд Блум, дребния, нищожен и мамен агент по събиране и разпространяване на обявления и съвременната Пенелопа в лицето на Марион Блум, развратна, ненаситна, мислеща за любовници и в леглото на собствения си мъж. Там, където класическият герой проявяваше находчивост, изобретателност, гениално остроумие съвременният му наследник се задоволява с дребните съображения, продиктувани от дребното съществувание. Там, където класическата героиня чакаше мъжа си цели двадесет години и героично отблъскваше претенциите на своите упорити женихи, съвременната ѝ наследница не може „да издържи“ и един ден и ако не реално, то поне на сън няколко пъти ще измени на своя мъж. Но ако героите на „Улис“ са нищожни в духа и в обкръжаващата ги обстановка, по характер и по обстоятелства, Адриан Леверкюн показва как могат да съжителствуват благородния дух, гордият характер с убогата немска действителност, с военната истерия, провинциализма, буржоазната проза. По-точно: как те могат да н е съжителствуват. Толкова повече, че критическата западноевропейска литература и през XX в. не се отказа от героите и героичното. Ако, от една страна, тя развенчаваше класическите, традиционните герои, от друга страна, тя търсеше герои сред малките, „унижени и оскърбени“ хора, сред онези, които стават герои от отчаяние, от ужас, от потиснато достойнство. В такъв смисъл Кино от „Бисерът“ на Стайнбек и Старецът от „Старецът и морето“ от Хемингуей са образи-програми, образи-сентенции.

Героизмът на Адриан Леверкюн не е в деянието, в конфликта, в енергията на физическото действие, той е в духовното, в творчеството, в отшелничеството, в интелектуалната жертва. И новият Фауст „сключва“ договор с дявола, дяволският пакт е неизменен атрибут на фаустовската легенда, — но в този „договор“ се оглежда цялата разлика в епохите, в нацията, в героизма. И в „Доктор Фаустус“ епизодът с дявола е централен, и тук той е истински фокус, към който се устремява дотогавашното изложение и от който тръгва следващото. Но ако договорът на всички предишни фаустовци — от Шпис до Гьоте — с дявола имаше един неизменен резултат, гарантираше на Фауст всички възможни удоволствия в земното поприще, жени и деца, Елена и Евфорион, договорът на новия Фауст с дявола, тъкмо напротив, му отнема всички житейски радости, всичко онова, което може да стопли сърцето на обикновения човек. Тук няма договор за р а д о с т, а за с к р ъ б.

Така и Андерсеновата русалчица ще получи от морската магьосница крака, най-леките и най-грациозните, тя ще ходи като хората и хората ще се възхищават от тези очарователни крака, и никой няма да знае каква адска болка ще ѝ причинява всяко движение, как при всяка стъпка ще я пронизват сякаш с меч. Тя ще плаща за своята красота и очарование, като стъпва върху остри ножове и своята жажда за земята, когато със същите тези крака ще ходи по нея, ще засища със собствената си кръв. Do ut des. Давам ти, за да ми дадеш. Дай ми човешка красота и любов и ще ти дам своето здраве и спокойствие. Do ut des — казва и съвестта на Адриан Леверкюн, тогава, когато се отделя от него, за да приеме облика на дявол — аз взех от тебе и аз ще ти дам, взех ти здравето и човешките радости, за да ти дам изкуство и бъдеще.

„Така знай: Ние ти гарантираме за жизнеността с онова, което ще сътвориш с наша помощ. Ти ще предвождаш, ти ще бъдеш знамение, в твоето име ще се кълнат младите, които благодарение на твоето безумие сами вече не ще трябва да бъдат безумни. Чрез твоето безумие те ще вкусят от здравето и в тях ти ще бъдеш здрав."

Сделката на Адриан Леверкюн с дявола е духовна сделка, тя е възможната цена на изкуството в едно време. Това е сделка, която трябва да изведе гордия дух от тежката културна криза, от надвисналата опасност от безплодие, в условията на една налагаща се съпоставка на творческия духовен подем с фашистките изстъпления.[1]

Внимателният анализ на всяка една от клаузите на дяволския пакт ще ни покаже, че в него няма нищо нереално, тайнствено, свръхестествено, че всичко, което е „подарък" от д я в о л а може да бъде и действителен принцип на и з к у с т в о т о, негов секрет, негова собственост. От друга страна, и в козните на Леверкюновия дявол няма нищо ireално, недействително. Сам той, лукавият, като че ли е в действителността, излиза от действителността и се осъществява във формите на действителността.

Самият договор не се сключва, когато пред Леверкюн се явява дяволът и след като той приема неговото предложение, както е във всички без изключение варианти на фаустовската легенда, — а около пет години преди това, когато младият Адриан посещава заразената проститутка и въпреки нейните предупреждения прекарва една нощ с нея, за да отнесе за цял живот проклятието на сифилиса. Още преди сам да му се яви, Леверкюн вижда ръката на дявола в епизода в лайпцигския публичен дом. Дяволският пакт се сключва в публичен дом, а не след трикратно тържествено почукване на Мефистофел, сключва се, така да се каже, ирационално, след като разводачът коварно тласка Леверкюн в една обител на греха, след като той попада на двама неподходящи лекари и след като облекчен от видимите страдания на първата криза се отказва да търси трети лекар. Сключва се при една напълно реална жизнена ситуация. И най-вече сключва се, след като любовта и отровата се сливат в ужасно единство (чувствеността и любовта са неотделими), сключва се чрез ж е н а, това изпитано от природата и от вековете средство за изкушение. Хилядилетна литературна традиция представя жената и като най-слабо, и като най-силно същество на земята. Жената е източник и причина за възход, ликуване, здраве, живот, но тя също така е причина и източник на падение, страдание, болест, смърт. Жената възвишава, жената унижава и още

---

[1] Вж. T h o m a s M a n n, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 196.

един от най-старите литературни паметници — Библията, показа жената като о р ъ д и е и на б о г а, и на д я в о л а . Чрез жената дяволът изкушава човека, жената стана синоним на сатаната. Чрез жената бог многократно спасяваше избрания народ и тя сливаше своя исконен принцип, плодородието с всечовешката благодат. Последвалата литературна еволюция санкционира тази двойна функция на жената. Срещу всички изкусителки и предателки, срещу Ева, Дали́да, Клитемнестра, леди Макбет, Шарлота Корде застават другите жени, твърди защитници на добродетелите, героини и пророчици, застават Девора и Иудит, Хекуба и Касандра, Пенелопа и Антигона, амазонките и Жана д'Арк. В „Доктор Фаустус" мисията на жената е сатанинска, ролята ѝ — демоническа. Hetaera esmeralda, изумрудената грешница заразява Адриан Леверкюн, Инеса Институрис убива Руди Швертфегер, Мари Годо отказва на Адриан Леверкюн. За фаустовската легенда, макар и за една фаустовска легенда от XX в., другата мисия на жената би била съвсем неподходяща. По такъв начин още този първи момент — сключването на пакта — се осъществява във формите на самия живот.

В Гьотевия „Фауст" договорът с дявола не беше ограничен във времето, не беше скован със срок. Когато Фауст се задоволи от постигнатото и направеното, дяволът ще предяви своите права и, ако „сладкият миг" би настъпил след първото приключение с Гретхен, Мефистофел сигурно би показал подписания с кръв договор. При Адриан Леверкюн отново влиза в действие старият мотив от народната книга за 24-годишния срок. Като че ли темата за таланта и за времето сама предопределя необходимостта от срок — как ще се прояви талантът не само **в** определено време, но и **за** определено време.

Дяволът казва на Леверкюн: „Време ти получи от нас, гениално време, плодовито време, пълни двадесет и четири години ab dato recessi."* Но няма защо дяволът да му казва, че дните на живота му са отмерени, той сам го знае много добре. Животът на Леверкюн се слива със старинния пясъчен часовник — две стъклени кълба, свързани с тясна тръбичка, през която минава червеният пясък. При дяволското видение пясъкът в долното кълбо едва се вижда, но докога ще стои в горното и колко ли ще продължава да тече тънката червена пясъчна струя. Пред всеки творец въпросът за времето стои особено болезнено: ако искаш да свържеш дните си с онова, което си сътворил, ако не се задоволяваш с физическото безсмъртие, осъществено чрез продължението на рода, не трябва да забравяш, че човешките дни имат край, а с него настъпва и краят на творчеството. Respice finem — помни за края! Там, където изглежда, че дяволът продава на Леверкюн своето прекрасно, чернокнижно, гениално, дяволско време, там се крие мъчителният житейски парадокс, че и за най-големите, най-всеобхватните си начинания човекът разполага с ограничено време, с броими дни, че времето виси над всеки творец като Дамоклиев меч. Проблемата за времето става толкова по-остра, когато човекът и творецът, както Леверкюн, са отчуждени от своето време, от времето сякаш застинало като чужда и враждебна сила. Декамероновите герои имаха нужда от време за себе и за своите наслади, те се разтваряха в своето време и сами бяха негова мярка. Леверкюн трябва да се провре през времето, да живее извън него и да се върне в него не сам по себе си, а чрез своето творчество. Обектив-

---

* От момента на сключване на сделката (лат.).

ното време му противостои като бездушен и неумолим пясъчен часовник, за да отмерва неговото субективно време, цикъла на творчеството. В дяволския пакт и клаузата „време“ се оказва парадокс на живота, парадокс на изкуството.

Дяволът сключва своя договор чрез посредничеството на сифилиса, болестта се оказва агент, осъществяващ връзката между времето и таланта. Адриан Леверкюн — това е главната клауза в пакта — трябва да плати своя гений с цената на здравето, равновесието, хармонията, с отказа от всички обикновени радости на обикновения човек. Сам Томас Ман е дълбоко убеден, че периодите на телесно здраве и физически покой съвсем не са и най-продуктивните периоди[1], а Серенус Цайтблом, — че в сияещата сфера на гения тревожно участвува и демоничното. Дяволското, черното книжното време не е просто време, то е гениално време, с възходи и свръхвъзходи, а така също и с мизерни падения. Еуфоричното вдъхновение се представя като такава именно последица от дяволския договор, като момент от редуването на духовна депресия и творческо вдъхновение. И наистина Адриан Леверкюн създава своя „Apocalypsis“ за около четири и половина месеци, т. е. за почти толкова време, колкото е необходимо за преписване на партитурата, създава го в състояние на изключителен духовен подем, в еуфория. Но и тук дяволският пакт се осъществява в една напълно действителна сфера. Защото не са необходими нито дяволският пакт, нито спирохетите, за да може, в д ъ х н о в е н и е т о да обхване художника, да го обхване и в състояние на пълно духовно и физическо здраве и той да твори бързо, продуктивно, в изумително кратки срокове. Росини композира „Севилският бръснар“ за 13 дни, Чайковски — „Пикова дама“ за 44. Юго създава „Ернани“ за 28 дни, Стендал — „Пармският манастир“ за 52, броят на романите на Балзак, съпоставен с броя на творческите му години показва, че на всеки един от тях се падат по 3 работни месеци, а Лопе де Вега е автор на пиеси (извън романите и поемите), чийто брой се изчислява от стотици до хиляди. Мнозина живописци са ни оставили по няколко хиляди картини, за изключителна продуктивност свидетелствува творчеството на Тициано, Рубенс, Рейнълдс, Брак, Пикасо. Това, което у Леверкюн е д я в о л с к о, съпоставено с широката област на творческия процес, се оказва всъщност ч е р т а н а г е н и я, присъщо и на много, нямащи нищо общо с дяволското, творци. Отново се сблъскваме с един само формално свят на черната магия, който до такава степен се е сраснал с действителността, че вече сам се е превърнал в действителност.

Най-сетне нищо с а м о п о с е б е с и дяволско няма в отказа на Мари Годо, в смъртта на Руди Шфертфегер или в кончината на Непомук Шнайдевайн, явления с а м и п о с е б е с и толкова естествени, колкото е естествено ревността да предизвика отмъщение и шарката — менингит.

При разговора си с дявола Леверкюн се учудва: — Вие произнасяте гласно неща, които са в мен и, които идват от мен, а не от Вас!

Ако дяволът знае толкова, колкото знае и Леверкюн, ако той се държи с него така фамилиарно и дори грубо, ако се появява еднократно и по-скоро като видение, ако не носи и не дава нищо само по себе си ireално, ако най-сетне се осъществява в една напълно реалистична реалност, без помощта на нещо метафизическо, то тогава какъв дявол е той? Дяволът на Адриан Леверкюн прилича по-скоро на неговия собствен кошмар, на „художествен

---

[1] Вж. T h o m a s M a n n, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 179.

сън“ (Достоевски), отколкото на самостоятелно проявление на някаква дяволска субстанция. Той, както и сам Томас Ман признава, напомня повече за „Братя Карамазови“, за кошмара на Иван Фьодорович. Той е далеч от изкусителя от народната книга или от галантния партньор на Гьотевия Фауст. И тъкмо този смисъл на „договора“ показва, че всъщност едва ли има договор между новия Фауст и някой друг, че никакъв бог не изпитва чрез сатаната неговата вярност, както при Иов и Гьоте, а че сам той трябва да заплати цената на своето изкуство, на своя гений, и на своето време, че той по-скоро „сключва договор“ със самия себе си, със своя двойник, че дяволът е вътре в него, че неговата аскетическа вярност към дявола се раздвоява в аскетизъм за живота и вярност към изкуството.

Така в „Доктор Фаустус“ влиза голямата тема за двойника, темата на Достоевски, оказала толкова дълбоко въздействие и в цялостното творчество на Томас Ман, и в европейската литература от XX век.

„Двойникът“ не е литературно изобретение на XX в. Още в късния Ренесанс виждаме тромавата фигура на Санчо Панса, Донкихотовото alter ego да броди заедно със странствуващия рицар по пътищата на Испания. Много от Балзаковите герои също имаха свои двойници, някои от тях сами бяха двойници на себе си, бяха принудени да водят двойствен живот — в едно и също лице, във Вотрен се сливат шефът на Парижката полиция и кралят на подземния свят. Но в европейската литература до XIX в. темата за двойника намери най-завършено и ярко превъплъщение в „Двойник“ на Достоевски. В този господин Голядкин, раздвоил се в собственото съзнание, сам създал нов господин Голядкин, на който той завижда и от който се отвращава. В този господин Голядкин, създал си своя двойник, за да се освободи от обществената несрета, от социалната беззащитност, но постепенно изпаднал в ужасяваща заввисимост от него. В този господин Голядкин, създал си едновременно гений и мъчител.

През XX в. темата за двойника намери многостранна и разностранна реализация. При Брехт в „Добрият човек от Сечуан“ само р а з д в о я в а н е т о на единното, на Шен Те и Шуй Та става единственият възможен modus vivendi на героя, а във „Виденията на Симона Машар“ фантазията, видението, д в о й н и к ъ т постигат идеала, Жана д'Арк, сливането на това, което е, с основа, което трябва да бъде. Така и във „Физици“ на Дюренмат двойният живот на мнимите и на истинските физици разкрива някои от парадоксите на науката и на социалното битие.

Темата за двойника съпътствува почти цялото творчество на Томас Ман като, разбира се, в различните произведения се решава в различна тоналност. В самото начало: Томас Буденброк трябваше да води двойствен живот („Буденброкови“). В самия край: избранникът, папа Григорий беше най-грешният и най-праведният човек („Избранникът“). И между тях — Густав Ашенбах и Тонио Крьогер, които в някаква степен са принудени да се представят не за тези, които са („Смърт във Венеция“, „Тонио Крьогер“), Феликс Крул, при който виждаме един реален, физически процес на удвояване („Признания на авантюриста Феликс Крул“) и Ханс Касторп, принуден да познае двойствеността на времето, на различното чувство за време в зависимост от характера на живота долу в града и горе в планината. („Вълшебната планина“). И най-сетне в „Доктор Фаустус“ двойникът проговаря като секретна съвест, като дявол, като магически договор, спазвайки буквата на фаустовската легенда и преобразувайки смисъла ѝ, издигайки го до цената на изкуството през едно време. Темата за двойника пронизва не само фабулата на романа, онова в биографията, което

идва от легендата, тя сякаш прониква и до особеностите на музикалния език на композитора. Когато анализира едно от неговите главни произведения „Apocalypsis cum figuris“, Серенус Цайтблом отбелязва: „Навсякъде Адриан Леверкюн е велик в превръщането на еднаквото в нееднакво.“ Тук вече сякаш двойникът става музикален език, музикална концепция, превръща се от факт биографически във факт естетически.

3. NOLI ME TANGERE

Отношението между духовния творец (художника) и заобикалящата го обществена среда може да има много степени, разположени между две крайни точки. П ъ р в а т а. Пълното „разтваряне“ в светския живот активното участие в неговите конструктивни сили, а често, и в неговите съблазни, користни стремежи, егоистични съображения. В т о р а т а. Пълното отказване от интересите на „сегашния свят“, от играта за място в жизненото поприще, от лукса, комфорта и дори от някои елементарни жизнени удобства. Историята на философията ни дава образцови примери и на двете крайни точки, на двата жизнени комплекса — Лайбниц и Спиноза. Единият: блестящ дипломат в Париж, член на Лондонското кралско общество, дипломат и историограф в Австрия и Италия, завеждащ придворната библиотека на хановерския херцог — вкусил от всички блага на живота, изпитал всичките му радости. Другият: отлъчен от еврейската религиозна общност, нито евреин между евреите, нито християнин между християните, изгонен от Амстердам, осъден на почти пълно усамотение, прекарал голяма част от живота си в малки селища, отдаден изцяло на своите философски занимания, за да живее принуден да шлифова оптически стъкла, той, по израза на Хайне, отшлифова и онези очила, през които щяха да гледат всички нови философи.[1]

Както Лайбниц и Гьотевият Фауст беше светски човек, усвоил добрия тон в обществото, той можеше да се забавлява със студентите в Ауербаховия зимник и да се весели в императорския двор. Новият Фауст, Адриан Леверкюн, избира другия път. В неговото душевно настроение единственият господар е „комплексът Спиноза“ и не случайно той се възхищава от Шопен за неговото равнодушие към жизнения опит, за духовната затвореност на неговото фантастически изящно и обаятелно изкуство.

Адриан Леверкюн е обкръжен или по-точно сам се е обкръжил със студена, ледена стена. Най-силно той чувствува тази студенина, когато застава сам със собствената си съвест, със своята същност, при срещата с дявола. По време на цялата „среща“ Адриан непрекъснато трепери, без да може да разбере дали само от студа или от Него. Също както в народната книга и тук с появата на дявола се понижава температурата. При тези сцена с т у д ъ т се издига до символ, смисъл и значение. В студа се съсредоточава трагическата обреченост на трагическата самота, студът, този главен атрибут на деветия кръг на а д а, обхваща изцяло Адриан Леверкюн, превръщайки се в негово проклятие, в негов кръст. Но тази душевна студенина е много по-раншен продукт, тя съпътствува целия му живот. . .

Още в гимназията успехите на Адриан Леверкюн предизвикват омразата на учителите му. И не защото се гордее с успехите си, а тъкмо на-

---

[1] Вж. H e i n r i c h H e i n e, Die Romantische Schule, Gesammelte Werke, Bd. V, B., 1955, S. 110.

против, защото не се гордее с тях. Високомерието му се състоеше в това, че се отнасяше безразлично тъкмо към онова, което оправдава смисъла и съществуването на учителите му: придобиване на знания от учениците.

Пак от високомерие Адриан избира богословието като предмет на своето по-нататъшно образование и по-сетнешно практическо поприще. Той не се съмнява, че философията е царица на науките и именно затова се обръща към онази област, в която тя самата, философията, е прислужница, или най-малко спомагателна дисциплина, обръща се към богословието. Към тази върховна за вярващия Адриан сфера, към тази най-висша точка на мисленето той достига не поради смирение, а заради гордостта си — добрият Серенус Цайтблом се вледенява, когато разбира истинската причина, тласнала Адриан към богословието.

В студентската среда Адриан не се сближава с никого, в младежката християнска организация „Винфрид" членува почти номинално. Дори и задружните излизания сред природата носят някак си изкуствен, покровителствен и дилетантски характер, разкриват нещо комично. С право един от неговите състуденти го обвинява, че той, сам младеж говори за младежта от високо, а друг, — че е твърде хладен, за да бъде млад. По-късно в Лайпциг пак ще се чуждее от компанията млади интелектуалци, които се събират в кафене „Кристал".

Същите причини, които доведоха Адриан до богословския факултут в Хале, се оказаха „достатъчно основание" и за противоположното решение. Още във винфридската среда един от нейните „активисти" Дойчлин пророчески беше забелязал, че Адриан е твърде разумен, за да бъде истински религиозен. Наистина богословието бързо го разочарова и в основата на това разочарование стои същото високомерие, същата студенина на душата, същата личност, сполучливо самохарактеризирана като „ледена статуя". Самотата и високомерието тласкат Адриан „в обятията на музиката". При това показателна е онази сфера на музиката, на която той се отдава преднамерено, съзнателно и обмислено. Адриан признава пред своя музикален душеприказчик Вендел Кречмар, че не би могъл да стане пианист-гастрольор, нито пък диригент-оркестрова примадона, защото няма никаква склонност към взаимно любовно общуване с тълпата, жажда за лаврови венци, бисирания и бурни овации, иначе казано, защото е твърде високомерен, твърде самотен и защото сам не иска да излезе от своето високомерие и своята самота. Неговият индивидуализъм е прекалено суров, за да си позволи нещо друго освен дейността на композитора, обручението (Verlobung) с музиката като такава, самотата с нотните линии в полутъмната стая, самотата със самия себе си. „Аз търся, сам се питам и се вслушвам за отговор няма ли някъде в света едно място, където бих могъл да се скрия (vergraben) от света и необозпокоен да поговоря сам със своя живот, със своята съдба."

И като зрял композитор Леверкюн ще избягва контакта със слушателите си и дори в изблик на парадоксалност ще твърди, че е напълно достатъчно, ако нещо бъде чуто само веднъж, че правдиво и сериозно е само краткото, музикалното мигновение. При работата върху операта по английския текст на Шекспировата комедия „Love's Labour's Lost" той има ясното съзнание, че не може да намери съвременна аудитория за своите скрито пародийни фантазии. По-късно при него се явява блестящият и бъбрив парижки музикален антрепреньор Саул Фителберг и му предлага всички облаги на популярността и славата, изпълняване на произведенията му от първокласни музикални състави и солисти, приятелства с

музикалния елит, близост с парижката музикална шесторка, триумфално шествие по концертните подиуми на европейските столици. Но Леверкюн остава все така неподвижен и затворен в себе си, той не само че не се изкушава нито за миг, но дори не произнася думи на отказ, дотолкова му е чуждо всичко това, че само от един поглед Фителберг разбира, че трябва да си отиде така, както е дошъл. В личността и в славата на Адриан Леверкюн има нещо езотерическо и заедно с годините неговата самота става все по-странна, все повече той създава убеждение, като че ли живее в морски дълбини, в един свят на безмълвие, като че ли идва от друга страна, където не живее никой, освен него.

Дори и тогава, когато р е ш а в а да сложи край на своята самота, да се свърже с Мари Годо, това решение, както съвсем справедливо отбелязва Цайтблом, пак изразява самота и отчужденост. Какъв по-адекватен израз на тази отчужденост от факта, че най-личните, най-интимните дела, сватовството с Мари Годо, Адриан възлага на приятеля си Руди Швертфегер. Срещу него се обръща старата тема за предателското сватовство, която идва от Шекспировите комедии, от собственото му ранно музикално творчество, от музиката към „Love's Labour's Lost", но тази тема вече при самото съприкосновение с н е г о не може да не изгуби комичния си облик, да не се превърне в трагедия. Самотата и отчуждеността, влезли в комическата тема, я превръщат в трагедия.

И най-сетне гибелта на Адриан Леверкюн, краят на 24-годишния договор, последният и окончателен набег на спирохетите над неговото нещастно и измъчено съзнание, тази dementia*, в която той изпада, за да не се върне никога вече в съзнание, е също краен и последен продукт на самотата. Дори и етимологически dementia означава (Цайтблом е латинист и знае това много добре) отклонение от собственото аз, едно Selbstentfremdung, самоотчуждение.

Още от ученическите години Адриан се обръща към най-близкия си приятел, към бъдещия си биограф с презимето му Ц а й т б л о м, а и самото им приятелство е почти едностранно. По-късно в християнското студентско б р а т с т в о обръщението т и му изглежда противоестествено. Само след много дълго общуване, след съвместна работа над цигулковия концерт Адриан и Швертфегер започват да си говорят на т и. Цайтблом и цигуларят са единствените, на които е предоставена тази привилегия. С изключение, разбира се, на още един, на дявола, който обаче не е п о л у ч и л това право, а сам си го е п р и с в о и л, сам грубо и безцеремонно се обръща на т и — на него всичко му е позволено, по-точно нищо не му е забранено, така както никой не е в състояние да забрани нещо на своята съвест. Адриан Леверкюн мрази дори да се ръкува, това той прави рязко и някак си прибързано. Най-голямата му благодетелка (унгарската аристократка госпожа фон Толна), скрита зад гъст воал, остава невидима. Тягата към чуждата плът той схваща като опит да се излезе от отчуждението между „аз" и „ти", и сам е дълбоко убеден, че в нормалното си състояние плътта не е противна само на себе си.

Адриан Леверкюн не обича никого. Той няма нито атом от онзи талант, за който някога с тих възторг говореше Чехов: талантът да обичаш. През целия си 45-годишен живот Леверкюн не изпитва нито веднъж парещата топлина на истинската, сърдечната, духовно преобразяващата и възвисяващата човешка любов. И може би тъкмо затова онзи намек за

---

* лудост (лат.).

любов, онзи по-скоро любовен пароксизъм, който от време на време го обхваща, става източник едновременно на страдание за него самия и на смърт за оногова, когото обича. Умира Руди Швертфегер, умира и това чудно създание, този слънчев Непомук Шнайдевайн, малкият Непо. Леверкюн схваща това като проклятие, като цена на пакта с дявола. Всъщност тук само се констатира р е з у л т а т ъ т от самотата, от вътрешната студенина, от личността, концентрирала всичкия възможен индивидуализъм. Никому той не открива своето сърце, на никого не дава достъп до своя живот. Безразличието му е така огромно, че той сам не си дава сметка за онова, което става около него, в каква компания се намира, и дори с кого говори. Почти никога той не назовава своя събеседник по име и биографът му Серенус Цайтблом е съвсем прав, когато сравнява неговата самота с бездна, в която чувствата, породени (entgegenbringen) от него у хората, безмълвно и безследно пропадат. В неговия характер, в неговия живот има нещо от „Noli me tangere“, н е м е д о к о с в а й. Това бягство от физическо общуване с хората е само завършък и външна проява на дълбокото вътрешно отчуждение, на самотата на духа. Адриан Леверкюн е човек на дистанцията — еднакво на духовната и на физическата.

Но колкото и странно да е, бягството от хората и отчужденността на Леверкюн не пораждат у тях, хората, адекватни чувства. Леверкюн бяга от хората, но хората не бягат от него. Привлича ги не само геният, но и човекът, страдащ от своето Noli me tangere, човекът, понесъл непомерната тежест на своя кръст. Леверкюн беше осъден, без сам да обича, да бъде обичан. Той беше от хората, с които не се живее леко, но които все пак е невъзможно да напуснеш. Неговата гордост не е библейска, онази, за която е казано: „Гордостта е омразна и на Господа, и на човеците, и е пренстъпна против Него и против тях.“[1] Тя е човешка, тя не е омразна никому и Леверкюн привлича тъй, както привлича страдащата душа — привлича своите съвременници, своя създател, своите читатели.

Адриан Леверкюн е откъснат, изолиран, отчужден от събитията, от времето, от пространството. Животът протича покрай него и като че ли без да го засегне. Дори и войната, която стяга в своите гигантски клещи милиони и народи, оставя Адриан почти незасегнат, чужд на военната суматоха, сам в своя Пфайферинг. Адриан Леверкюн е човек semper idem*, човек, който почти не се изменя от обстоятелствата. Той не се възмущава от хода на нещата в света. И може би затова им приляга най-плътно. Леверкюн живее в една свръхемпирична действителност, за да изрази заобикалящия го свят на емпирията. Защото той запазва една много по-дълбока и по-трайна връзка със света, оная, която постига в своето творчество. Тази връзка се осъществява и в психологическата адекватност на неговия талант с неговото време, и в това не само литературно-техническо обстоятелство, че за неговия живот говори друг, Серенус Цайтблом, човек с будна съвест и живо обществено чувство. Той, другият, можа да разбере връзката между времето и отчуждения от него Леверкюн и да представи грохота на времето в генетическа връзка с апокалиптичните и есхатологични моменти в неговото творчество. За художествената чест на Томас Ман Серенус Цайтблом никога не се отказва от възможността да се позове на тази връзка, когато историческите събития или биографичните моменти позволяват това. „Доктор Фаустус“ не е роман, а биография, с всички присъщи на жанра

---

[1] Сир. X, 7.

* винаги един и същ (лат.).

особености. Отчужденият живот, горчивото и тревожно уединение трябва да се изобразят о т ч у ж д е н о — чрез посредник, обективно, биографично. От т е м а т а на „Доктор Фаустус“, до неговата с т р у к т у р а има само една спокойна и промислена крачка.

4. БОЛЕСТТА НА ЕПОХАТА

Върху всички произведения на Адриан Леверкюн стои печатът на неговата личност — трагична и болна. Върху всичко, което говореше, признава Цайтблом, колкото и дълбокомислено да беше, стоеше печатът на болката. Непоносимата и траеща цели дни мигрена, мъчителните катари на стомаха, бронхите и гърлото, и, може би някъде най-отдолу, страданието над страданията, тези бичове на бледите и невидими спирохети, приготвили горчива участ на онзи, който попадне под ударите им. „Апокалипсис“ и „Риданието на доктор Фаустус“, тези две най-значителни и най-дълбоки произведения на композитора са в известен смисъл породени от болест — от ужаса преди края, от страха пред неизвестното.

През цялото творчество на Томас Ман минава интересът към болното и патологичното. Сам той признава: „Не отричам, че патологията духовно силно ме е привличала и че тя винаги е правила това.“[1] Но за разлика от декадентското възвеличаване на болното, от декадентското естетическо опиянение от патологичното при Томас Ман болното и патологичното е интересно не само по себе си, а като с и м в о л, като п р и з н а к, като а т р и б у т на нещо. Тази атрибутивна функция на болестта се проявява още в първия му роман „Буденброкови“, за да премине през почти цялото му творчество и да завърши с последните произведения, с „Избранникът“ и „Доктор Фаустус“. И в това отношение може да се види връзката на началото с края, на „Буденброкови“ с „Доктор Фаустус“ — сам Ман счита „Доктор Фаустус“ за нещо като закъсняло възвръщане в родната старонемска и музикална сфера на „Буденброкови“.[2]

Концепцията за болното и патологичното като източник на култура е въздигната от Томас Ман до ранга на теория. Според него за разлика например от Гьоте и Толстой, художници на здравето, силата и хармонията, писатели като Шилер и Достоевски изразяват болното и патологичното — едно от възможните състояния на битието.

Онова, което в критическите статии и литературно-историческите изследвания на Томас Ман е тезис, повече или по-малко аргументирана концепция, в художествените произведения става х а р а к т е р в отношенията му към с р е д а т а, и н д и в и д в отношението му към в р е м е т о. Първите Буденброкови са здрави, силни, весели, жизнени. Такива хора подготвиха могъществото на фирмата за търговия със зърнени храни — икономическата основа на семейното могъщество. Но вече при третото поколение започва упадъкът на семейството, за да завърши напълно при четвъртото. И тъкмо тази особеност, тъкмо този финал на семейната еволюция (подзаглавието на романа е „Упадък на едно семейство“) Томас Ман постига чрез болестта на представителите на третото и четвъртото поколение Буденброкови. Социален упадък — лична болест, лична болест — социален упадък, в художествената концепция на „Буденброкови“ тези

---

[1] T h o m a s M a n n, Vorwort zu einer Bildermappe, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 366.

[1] T h o m a s M a n n, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Gesammelte Werke, Bd. 12, S. 223.

признаци имат значение на синоними. Само сенатор Томас Буденброк знае колко усилия му струва поддържането на външния блясък и аку-ратността, колко трудно се скриват зад тях вътрешната опустошеност, органичният порок на душата. Затова и неговата смърт в разцвета на годините му, след неуспешен опит на зъболекаря да му извади зъб, сама вече показва колко са напреднали болестите у него самия, и упадъкът — в неговото семейство. А брат му Кристиан няма защо да крие своите без-бройни болести, напротив, неврастенията му го кара да ги превръща в център на съществуването си. При сестра им Клара не е необходимо и това, бледна и безмълвна тя съвсем млада умира от своите болести. Представителят на четвъртото поколение Буденброкови, Хано Буденброк, любимецът, сък-ровената рожба на Томас Ман, като че ли се ражда без жизнени сили, без способност за живот и воля за борба. Низ от болести, от страдания и най-сетне коремен тиф — така би протекъл и завършил животът на малкия Хано, ако музиката не му беше дала часове на радост и утеха. Болестите преждевременно изпратиха Буденброкови в гроба. Чрез тях се осъществи „упадъка на едно семейство".

А след „Буденброкови" — „Смърт във Венеция", където едно пато-логично влечение става причина за смъртта на писателя Густав Ашенбах. „Вълшебната планина", където болестта и обстановката в санаториума са източник и първопричина на всички метаморфози на главния герой Ханс Касторп, на цялата мъдрост и прозрение, до които той стига. И най-сетне „Избранникът" — тази повест, откърмена в средата на „Еди-повия комплекс".

Болен е и Адриан Леверкюн. Болестта е conditio на н е г о в о т о творчество, на н е г о в а т а дейност. Макар и мълчаливо той приема преценката на дявола за „творческата, даряваща гениалност болест" (schöp-ferische, Genie spendende Krankheit), приема я, защото е негова собствена. Но животът на Адриан Леверкюн, както може да се очаква от естетическите мащаби, присъщи на Томас Ман, не е просто живот на е д и н болен човек, измъчен до краен предел.

В историята на цивилизацията и болни хора са творели здрава култура. Защо понякога физическата болест създава духовна болест, а друг път от физическата болест се ражда духовно здраве? Не беше ли болен и Бет-ховен, не страдаше ли дълбоко и мъчително, той, музикантът, изгубил органа на музиката, слуха! Не създаде ли той, почти напълно глухият музикант, Деветата симфония, тази едновременно поетична и музикална ода на радостта, на веселието, този празник на човешкото ликуване, тази духовна вакханалия на човешкото съществуване. И защо Адриан Леверкюн, също така болният композитор, създаде симфоничната кантата „Рида-нието на доктор Фаустус", замислена съзнателно и преднамерено като тра-гичен антипод на Бетховеновата Девета симфония.

Omnia mea mecum porto* — и не само със себе си. Болестите са на онзи, който ги има, — те са негови. Но чрез тях самите веднъж говори болестта, а друг път — здравето. Ако в произведенията на Адриан Леверкюн го-вори болестта и подобно на Валаамовата магарица проговарят спирохетите, то е защото и тяхното време е болно, защото в личната им болест се от-лежда обществената болест на епохата. Лудвиг ван Бетховен беше свързан по идеи и по чувства с буржоазния възход, с човешкия опитмизъм, с праз-ника на революционните лозунги. Дори и когато съдбата тропаше на вра-

---

* Всичко мое нося със себе си (лат.).

тата на човечеството, тя пак оставяше място за едно светло и оптимистично човешко чувство. В душата на Леверкюн, както и в душата на цялата нация от онова време няма място за такива чувства. „Риданието на доктор Фаустус“ е плач от бездната, ридание на осъдената грешна нация, стон от преизподнята, по-страшни от които не може да има на земята. De profundis. . . От бездната те призовавам. . . Още преди Онегер, преди неговата De profundis clamavi.

Адриан Леверкюн е нещо повече от самия себе си и неговите болести са нещо повече от самите тях. Така при всеки значителен писател, при всеки голям художник индивидът съдържа нещо повече от индивидуалното и проявява естествена склонност да излезе от себе си, без същевременно да се откъсва от себе си. Онова, което у много художници е само полусъзнателна тенденция, при Томас Ман е съзнателна концепция. Във „Възникване на „Доктор Фаустус“. Роман за един роман“ Томас Ман признава, че неговата по-дълбока цел е била да създаде роман за изкуството, за културата, и дори за човека и за духа в нашата дълбоко критична епоха. „Леверкюн е. . . идеален образ, „герой на нашето време“, човек, който носи в себе си болката на епохата“.[1] Ето защо физическата болест на Леверкюн се превръща в духовна болест, тя самата е израз на болестта на времето. В „Доктор Фаустус“ Томас Ман е осъществил успоредицата между болестта на в р е м е т о и болестта на г е р о я точно, категорично, недвусмислено. Намеренията на автора са излезли от самия него, проникнали са във всяка нота от партитурата на романа.

Различно може да бъде не само отношението между художника и заобикалящата го обществена среда. Различно е и отношението на творението му към същата тази среда, по различен начин една и съща среда се въплъщава в художествени еквиваленти. Тежък и тъжен беше животът на импресионистите. Много често без хляб, без топлина, без бои, принудени да молят за нищожни заеми. Непризнати, гонени, подигравани. Често довеждани до отчаяние, до прага на самоубийството. А в пейзажите им — слънчева и радостна природа, всечовешка ласка, някакъв неудържим оптимизъм, празнично и безоблачно веселие. Слънчевата страна на действителността, опиняващият възторг на нейните могъщи сили влизат в картините на импресионистите без посредствуващия момент на личната биография на художниците, независимо от тяхното лично трагично битие. Както при Клод Лантие в „Творбата“ на Зола: умряло е детето на художника, а той превръща трупа в живопис, тъжното събитие в живота става привличаща тема на изкуството.

Съвсем друго е отношението на Адриан Леверкюн към действителността, друга е и ролята на посредствуващия елемент, на личното битие, на личната биография. Чрез н е я в неговото изкуство ще говори неговото време, в н е я ще се събират нишките, които трябва да свържат изкуството с времето. Съвсем рано неговият патрон Вендел Кречмар му е съобщил тази истина: движението на изкуството се извършва чрез посредничеството на личността, личността е продукт и оръжие на времето, в нея така неразличимо се преплитат обективните и субективните мотиви, че едните приемат образа (Gestalt) на другите. Като възприемчив ученик Адриан неусетно превръща тази мисъл в своя идея, в своя истина. И в изкуството, както и в личността, която го създава, се кръстосват обективното и субек-

---

[1] T h o m a s M a n n, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 204, 236.

тивното, дори до степен, която не позволява те да се различават едно от друго, така че субективното се проявява чрез обективното и обективното чрез субективното. И когато о б е к т и в н о т о е поразено от неизлечими пороци, то ще може да се прелее най-добре в такова с у б е к т и в н о, което също е поразено отвътре — б о л е с т т а т ъ р с и б о л е с т. И не каква да е. Най-добре това разбира тайната съвест на Леверкюн, неговият дявол, неговият кошмар. „Болестта, и най-вече срамната, дискретната, тайната болест създава известно критично противопоставяне на света, на жизнената проза, настройва неспокойно и иронично спрямо буржоазния (bürgerliche) ред и оставя човека да търси защита при свободния дух, при книгите, при идеите“. Той, лукавият, умният и хитър дявол знае много добре онова, което не разбират много, лишени от дяволското прозрение човеци, той, както и Томас Ман, знае, че тук има особен род болест, която не фигурира в никакъв медицински справочник, болест антибуржоазна, антибюргерска. Тази болест не само предопределя п о с о к а т а на таланта, но обуславя и самата гениалност. Геният, най-малко геният на Леверкюн е творческа форма на жизнена сила, дълбоко потопена в болестта и творяща от нея.

Още като студент Адриан казва на своя бъдещ биограф, че деветнадесетият век е бил извънредно уютна епоха, защото човечеството никога не се е разделяло така горчиво с възгледите и навиците на предишните епохи, както сега живеещото поколение. Първият симптом на Леверкюновата болест е тъкмо това мъчително разделяне със старите възгледи, със старите навици, със старото изкуство. Адриан Леверкюн не е високомерен поне в този пункт, когато сваля от себе си голямата част от вината, за да я отдаде на нейния истински носител, на времето. „Наистина, мили другари, това че изкуството секва и е станало трудно, че то самото се подиграва над себе си, че всичко е станало тежко, че бедното божие творение човекът в своята неволя е вече изпаднал в безизходица — това е вината на времето.“ И той, Леверкюн, не само че не се чуждее от тази вина, но, както справедливо отбелязва лукавият, неговият собствен дявол, сам поема върху себе си цялото проклятие на времето (allen Fluch der Zeit). Не Адриан Леверкюн създаде това време и неговите предпоставки, него самия го създаде времето, по-точно онази своеобразна контаминация на в р е м е т о, през което Леверкюн живее и в р е м е т о, през което Цайтблом пише за този живот. За това своеобразно смешение на двете времена говори сам Томас Ман, а след него и всичките му изследователи.

В р е м е т о, п р е з к о е т о А д р и а н Л е в е р к ю н ж и в е е (1885—1930): назряването на европейската криза, преоценката на старите ценности, приливът на декадентството, първият световен военен конфликт, първите бомбардировки и първите отровни газове. Първото разорение на Германия във войната, първото унижение на победената нация, времето, когато за пръв път отдалеко му се привижда апокалиптическата оратория. Гладът и инфлацията, изобилието на книжните милиарди. Националсоциалистическата реакция, реваншистките изстъпления, фашистката идеология. Първите епидемии на кафявата чума.

В р е м е т о, п р е з к о е т о С е р е н у с Ц а й т б л о м н а п и с в а б и о г р а ф и ч н и я р о м а н (1943—1946): ликуващите победи на фашистка Германия, поробването на милионни народи, опиянението от реванша, потиснало миризмата от газовите камери. Време, когато победата би била по-страшна и от най-страшното поражение, когато с Германия фактически е свършено. Време, когато побеждаващата държава

превръща страната в затвор, обширен и затова тесен, пропит от миазми, в „европейска крепост“, която е толкова здрава, че няма никаква надежда да се публикува неговият ръкопис. Време на прелом, на първи поражения, на неудържимо контранастъпление на русите, на страшни бомбардировки на англо-американската авиация над напълно защитената европейска крепост или европейски затвор, или най-добре европейска лудница. Време, когато един след друг падат немските градове, когато народът опустошен от скръб и страх губи правото да говори за съдбата на света и хората, в очакване да изпита върху главата си предизвиканата от него самия ненавист на народите. Време на държавен крах, капитулация, национална умора, безпомощно покорство пред чужденците, на разруха и невъзможност за една близка културна активност. И тъкмо поради това време на вътрешно изгнание, на принудителна самота, отчужденост от хората и нацията, и дори от собствените синове, заразени от фашистката отрова. „Самата Германия, нещастната, ми е станала чужда, съвсем чужда, именно поради това, че бидейки сигурен в ужасния край, се предпазвах от нейните грехове, криейки се в самотата.“

В „Доктор Фаустус“ тъкмо тези две темпорални измерения непрекъснато си взаимодействуват, като на места просто се сливат. Ако във „Вълшебната планина“ е д н о и с ъ щ о време протичаше по р а з л и ч е н начин долу в града и горе в планината, то в „Доктор Фаустус“, като че ли тъкмо напротив — д в е р а з л и ч н и в р е м е н а сякаш практически протичат в е д н о и с ъ щ о в р е м е. И това съвсем не е несъзнателна поетическа инвенция, а съзнателна художествена концепция, търсена и намерена полифония на времето. Към края на своята повест Серенус Цайтблом възкликва: „Как странно се сключват сега времената — това, през което аз пиша, с онова, което образува предмета на тази биография. Защото последните години от духовния живот на моя герой, тези две, 29-та и 30-та години, след крушението на неговите брачни планове, загубата на приятеля, смъртта на чудното дете, дошло при него, вече се отнасяха към надигането и разпространяването на онова, което беше овладяло страната и което сега загива в кръв и пламък.“ Краят на Адриан Леверкюн беше началото на фашизма и как пророчески се сляха ужасният край на композитора с безкрайно по-ужасното начало на безумието и варварството.

Болестта на Адриан Леверкюн говори не само за едно болно време. Нейната етиология отвежда и към една нация, която през XX век си присвои значителна част от вината на времето. Дяволът е прав, че Леверкюн поема върху себе си проклятието на времето, но той би бил не по-малко прав и в това, че Леверкюн поема върху себе си „проклятието на нацията“, нейната сила и нейните илюзии, нейната духовна дълбочина и нейната практическа ограниченост. В Леверкюн се трансформира вековната двойственост на немеца, намерила някога толкова своеобразен израз във философията и в поезията, у Кант, Хегел, Гьоте. Въпреки цялата космополитичност на неговите интереси (от Шекспировата Love's Labour's Lost до стиховете на Верлен и Блейк), въпреки изказваната понякога неприязън към немската стихия Леверкюн е изцяло немец по дух и по традиция. Самото подзаглавие на романа акцентира върху тази връзка — „животът на немския композитор Адриан Леверкюн, разказан от един приятел“. И този живот наистина протича като един почти напразен опит за дистанциране от немската самобитност, плодотворен може би само в онзи пункт, когато композиторът се отдава на своята безкрайна склонност към смешното и пародийното.

Още в детството, още с първите жизнени впечатления Адриан всмуква в себе си старонемската действителност, за да я съхрани в душата през целия си живот: от типичния немски град Кайзерсашерн, запазил до ново време почти непокътнат средновековния си облик, дори с бродещите по неговите улици уроди, до старонемското лице на папаша Леверкюн, сякаш слязло от някаква старинна гравюра, и старонемската одежда на майка му Елзбет Леверкюн. Когато по-късно Адриан се преселва в Пфайферинг, близо до Мюнхен, обстановката там се оказва съвсем „позната", тъй като дори куриозно наподобява онази на родния му град. И в изкуството Адриан остава верен на своето детство, той е истински художник, а според Томас Ман художникът е винаги по-близо до детството си, отколкото човекът, потопен в практическата дейност. По всичките си неведоми пътища Адриан Леверкюн среща печата на Кайзерсашерн, той напуска родния си град, без да се раздели от него. В студентските среди в Хале идеята за немската (и дори старонемската) изключителност е особено популярна, една от господствуващите там идеи е идеята за немеца като вечен студент, вечно търсещия (der ewig Strebende*). А и преходът от богословие към музика, изиграл решаваща роля в попрището на Адриан Леверкюн, също има своите национални основания — в Германия музиката се ползува с всеобщо уважение, в известен смисъл тя е немско изкуство, както литературата — френско, а живописта — италианско. Пък и самата музика на Леверкюн остана докрай немска музика, музика на Кайзерсашерн. Дълбоки са националните корени и на двете му главни произведения. „Apocalypsis cum figuris" — по тема, а дори и по заглавие — отвежда към известните шестнадесет гравюри на Албрехт Дюрер, най-немския от всички немски живописци, а „Риданието на доктор Фаустус" възниква в атмосферата на родената в Германия и типично немска средновековна легенда за договора между чернокнижника и дявола.

Идеята за художника, поел върху плещите си бремето не само на времето, но и на нацията, не можеше да не доведе Томас Ман до немско-националната стихия, намерила толкова ярък израз още в „Буденброкови". В творчеството на Томас Ман националното и космополитичното, народно особеното и всечовешкото живеят мирен добросъседски живот, без да си пречат. „Вълшебната планина" и „Избранникът" преднамерено бягат от всичко, което би подсказало за една национална изключителност или дори само за една национална обособеност, това са произведения преднамерено интернационални, непосредствено общочовешки. В „Буденброкови" и „Доктор Фаустус" пътят е друг — до всечовешки истини и до трагически прозрения се стига чрез националните илюзии, чрез „историческата вина" на нацията. Творчеството на Томас Ман е противопоказно на всяка диктатура на схемите, то би разрушило схемата, която би дръзнала да се докосне до него.

Художник, така отдаден на болното, творец, така предан на страданието, лесно може да се разтвори окончателно в тях, да се превърне в пророк на патологията, простил се безвъзвратно с всичко радостно, отъждествил в себе си изкуството с прокобата на злото. Адриан Леверкюн не е такъв художник, той не е декадент. И в неговия характер, и в неговото творчество има една особеност, която му дава достатъчно възможност да се дистанцира от злото, страданието и болестта и в известен смисъл да се издигне над тях. Според Цайтблом на Адриан липсва онази здрава наив-

---

* От същия този глагол streben, който обяснява толкова много от смисъла на Гьотевия „Фауст".

ност, която, както му се струва, е необходимо условие за изкуството. Ако за момент приемем известната класификация на Шилер, неговото творчество няма да попадне в рубриката на наивната поезия — то е сантиментално. Наивният поет е самата природа, сантименталният — търси природата, първият ни затрогва с природата, вторият — чрез идеите, първият следва чувството, вторият — вълнува, когато размишлява върху него. Адриан Леверкюн е размишляващ композитор, неговата музика е рефлектираща и главното средство за интелектуална дистанция от предмета, от болестта и страданието е смешното, ироничното, пародийното. Сам Адриан страшно обича смешното, желанието за смях у него е непреодолимо, той има истинска страст към комичното, към смеха до сълзи. Адриан иронизира дори и Андерсеновата русалка, своята нежна сестра и невяста, т. е. самия себе си. А само гордият дух може да се издигне до самоирония. Според Леверкюн всички явления изглеждат пародия на себе си и всички средства на изкуството са годни за пародия. Цайтблом е доловил една много характерна особеност, когато му казва: „Ти обикновено вземаш по-сериозно шегите си, отколкото собствената си сериозност". И в изкуството Леверкюн се отдава на тази ирония към темата и към средствата, към тоналността, темперацията и традиционната музика. „В действителност тук пародийното беше гордо сведение за безплодието, с което заплашват едно голямо дарование скепсисът и духовната срамежливост, съзнанието за убийствената широта на обсега на баналността." Творчеството на Леверкюн е някакво своеобразно възвръщане към романтическата ирония, преодоляване на буржоазната проза и баналност във и чрез пародията. С тази разлика, че сега от предмета на иронията не се изключват и самите средства на изкуството. За художник с възпитанието и манталитета на Адриан Леверкюн това е единствената благодатна възможност: дяволът връчва в ръцете му средството срещу тази bürgerliche Verfeinerung, буржоазна изтънченост.

5. ПРОТОТИПЪТ — В ЕДНА ЗАТВОРЕНА СИСТЕМА

Много е писано за духовното родство между Адриан Леверкюн и Фридрих Ницше, а и сам Томас Ман е направил много, за да узакони това родство. Епизодът в кьолнския публичен дом се повтаря в романа като съвсем аналогичен епизод в измисления лайпцигски публичен дом. Заразяването от сифилис на 21-годишна възраст играе в двата случая почти сходна роля, след това болестта с присъщите ѝ преходи от гениалност към помрачение и най-сетне продължилото през последните десет години от живота на Ницше и Леверкюн състояние на пълно безумие, на пълно безнаметство. Много в характера или по-скоро в биографията на Леверкюн е взето наготово от Ницше. Но всичко това, дори може би въпреки намерението на Томас Ман, едва ли дава основание за прекалени и пресилени аналогии. Защото сходството в биографичните факти още не говори за сходство в манталитета, в психиката, в идеологията. В „Доктор Фаустус" има биографично сходство и между Леверкюн и Чайковски, епизодът с госпожа фон Толна, невидимата благодетелка на Леверкюн съвсем отблизо възпроизвежда отношенията между Н. Ф. фон Мек и П. И. Чайковски, но въпреки това, колко различни са двамата композитори. Къде у Леверкюн може да се открие маниакалното съзнание за величие и мисионерство, къде е бруталната апология на свръхчовека, къде са пророчествата и сентенциите на Заратустра и къде греховната гордост преминава „отвъд доброто

и злото“. Никъде и най-малко в последната изповед на Леверкюн, при срещата с гостите, при тази нова Oratio Fausti ad studiosos*, когато героят, измъчен и изтерзан в очакване на последния час, слага своето високомерие пред повиканата от самия него публика. Манталитетът и философията на Ницше не могат да се помирят с фаустовската легенда. Адриан Леверкюн е много по-близо до фаустовската традиция, отколкото до ницшеанската концепция.

Аналогични са и отношенията между Адриан Леверкюн и Арнолд Шьонберг. Всеки литературен досег с „Доктор Фаустус“ не може да не постави въпроса Ман — Шьонберг. Сам Томас Ман е считал Шьонберг за един от прототиповете на своя трагичен герой. На екземпляра от „Доктор Фаустус“, подарен на прославения композитор, той собственоръчно е написал „На Шьонберг — истинския“. Формулираната в глава XXII музикална концепция на Леверкюн, т. нар. дванадесетзвукова техника, в действителност е изобретена от Шьонберг, пък и много идеи от музикално-теоретичните раздели на произведението в една или друга степен са задължени на теоретика Шьонберг. Ако връзката на Адриан Леверкюн с Ницше е по-скоро фактическа и биографическа, връзката му с Шьонберг е техническа и идеологическа. Тази безспорно по-здрава връзка е трябвало да бъде съвсем заздравена и за тази цел през 1949 г. в Saturday Review of Literature Шьонберг напечата остър протест срещу Томас Ман, обвинявайки го в плагиатство, в незачитане на неговата духовна собственост и пр. Протестът на Шьонберг принуди Ман, макар и неохотно, да прибави към книгата една бележка, в която признава теоретическата зависимост на своя герой от учението на Шьонберг — това е единственото място, където се споменава името на Шьонберг.

Ако тази литературна история се прецени днес, близо двадесет години след литературния скандал, когато и двамата участници не са вече между живите, присъдата не може да не бъде в полза на Томас Ман, не може да не бъде много по-близо до него, отколкото до Шьонберг. Адриан Леверкюн не е Арнолд Шьонберг, колкото и да му е задължен. Той не измина познатата еволюция от неоромантизъм към атонализъм, и от атонализъм към додекафония. Във „Възникване на „Доктор Фаустус“. Роман за един роман“, когато описва първото главно произведение на Леверкюн „Apocalypsis cum figuris“, в което според намерението на композитора не трябва да има деление на тактове и дори организирана последователност на звуците, Томас Ман отбелязва, че това е практически неосъществимо (praktisch kaum Executierbares).[1] Музиката на Леверкюн, включена в системата на романа, придобива значение не заради практическата ѝ осъществимост, а от гледище на литературните задачи, които той си поставя на литературните цели, които преследва. И в това отношение дванадесетзвуковата система е едно възможно литературно средство, толкова убедително, колкото и някое друго музикално-техническо изобретение. В „Доктор Фаустус“ додекафонията има значението на една литературна условност, която не трябва да се изважда от границите, присъщи на всяка условност. Принуден да прибави към романа краткия послеслов с признанието за ролята на Шьонберг, Томас Ман се връща към този въпрос във „Възникване на „Доктор Фаустус“. Роман

---

* Реч на Фауст към студентите.

[1] Вж. Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 279.

за един роман“. Тук той е много по-откровен, литературно по-чист, човешки по-прецизен, когато пише: „Това стана отчасти против моето убеждение. Не толкова защото такова обяснение прави един малък пробив в сферическата затвореност на света на моя роман, но затова, защото идеята за дванадесеттоновата техника в сферата на книгата, този свят на дяволски договор и черна магия придобива такъв оттенък, такъв характер, какъвто тя — не е ли истина? — не притежава сама по себе си. Той я прави до известна степен моя собственост, принадлежност на моята книга. Идеята на Шьонберг и моята версия дотолкова не се схождат, че независимо от съображенията за стилово единство, споменаването на неговото име в текста би ми изглеждало като нещо оскърбително.“[1] Дори и само това признание на Томас Ман показва колко по-различен смисъл има дванадесетзвуковата система в едно литературно произведение, неотделима от една чисто литературна условност.

Но ако спрямо смисъла на музикалната т е х н и к а Шьонберг и Леверкюн (Ман) са твърде далеч, ако техните версии малко си приличат, в идеологическо отношение или поне в някои аспекти на идеологическото отношение те са съвсем близки и дори родствени. Тук Леверкюн прилича не само на Шьонберг, но и на много модерни художници, обхванати от искрена омраза към буржоазния строй, към фашизма и мракобесието, изразили в творчеството си протеста срещу буржоазната пошлост, срещу безчовечните изстъпления на фашизма. Тъкмо с тази критическа страна в концепцията и творчеството на много художници-модернисти се родее Адриан Леверкюн, на нея той е духовно близък, от нея фактически произхожда. Тук той би могъл да се нареди не само до Шьонберг, но и до Пикасо, Брак, Леже, Матис, Кете Колвиц. Защото дванадесетзвуковата техника не е единственото или най-важното в личността на Арнолд Шьонберг. Ето как неговият ученик, пролетарският композитор, музиковедът-марксист Ханс Айслер характеризира музиката на Шьонберг от края на 20-те и началото на 30-те години, т. е. от времето, когато дванадесеттоновата система беше и теоретически формулирана, и практически изпробвана: „В този шьонберговски стил изражението на нервността, истерията, паниката, отчаянието, самотата и терора е доведена до крайност. С известна предпазливост може да се каже, че страхът е главната характерна черта на музиката на Шьонберг. Дълго преди появата на самолетите той вече предчувствуваше ужаса на хората в скривалищата през време на бомбардировките. Той е поета на газовите камери в Аушвиц, на концентрационния лагер в Дахау, на безсилното отчаяние на малкия човек под ботуша на фашизма. Такава е неговата хуманност. Фактът, че изрази това в едно време, когато за малкия човек светът все още изглеждаше сигурен, е свидетелство за гениалността и инстинкта на Шьонберг. Каквото и да говорят против него, но той никога не лъжеше.“[2]

Ако има някакво родство между Адриан Леверкюн и Арнолд Шьонберг, то е именно тук. В този пункт може да се открие съвпадение дори до подробностите между анализа, който Айслер прави на музиката на Шьонберг и анализа, който Цайтблом прави на музиката на Леверкюн, на неговия „Apocalypsis cum figuris“.

---

[1] Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 200—201.

[2] Hans Eisler, Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik, Eine Auswahl von Reden und Aufsätzen, 1961, S. 83—84.

По-малко от всеки друг Адриан Леверкюн би се задоволил с положението на епигон, високомерието не би му позволило да твори епигонска музика. То би било частично удовлетворено само от нещо н о в о, ново като формално-техническо средство и като идейна концепция. Художникът Адриан Леверкюн е създаден от художника Томас Ман. И творецът, и творението са единодушни спрямо принципа, че колкото силно да е скован от традициите, никой не е така „нетърпелив за новото“, както художникът.[1] За Адриан Леверкюн новото формално средство е дванадесетзвуковата техника, това търсено, желано литературно елдорадо на техническо творчество. За Адриан Леверкюн новата идейна концепция се състои в целия идейно-емоционален строй на „Apocalypsis cum figuris“, във воплите и музикалните призиви на ораторията. Тук са хоровете на дикторите, които чрез постепенни и удивителни преходи преминават в богата вокална музика, изразила най-възвишените пориви на живото същество. И неговият ужас от края, от разрухата, от разтворилата се пред него бездна, от който по кожата пролазва студ. Според концепцията на Томас Ман тъкмо тези скрити и дълбоки сили, тъкмо този ужас, който понякога животът поражда и онова отчаяние, което не дава възможност на обхванатите от него да разберат „как“ и „защо“, може да намери адекватно изражение в музиката. Независимо от нравствено-логическата суровост, с която тя се прикрива, едва ли може да се гарантира за нейната пълна причастност в делата на човешкия разум.

В „Apocalypsis“ звучи отчаянието, породено от а н т и б у р ж о а з н о т о ч у в с т в о, той е заедно с това и подигравка над буржоазната салонност в музиката. По същия начин и „Герника“ ще ни покаже една сцена на ужаса, един символ на човешкото страдание. Разкъсаните тела се сливат с телата на животните, а викът застива в устата на жената, която държи в ръцете си мъртвото дете. И този вопъл към небето, студено и безмълвно пред всеобщата скръб, и сълзите, от някакъв ням ужас замръзнали в очите. Чудовището на войната обезчовечава героите на „Герника“ и тази дехуманизирана човешка същност изразява не само отчаянието, но и протеста, застава като р а ц и о н а л е н обвинителен акт срещу безумния ирационализъм на войната. Апокалиптическата оратория на Леверкюн резюмира всички предвещания за края, тя е апотеоз на апокалиптичната култура, тя се връща към неподправените и първичните сили на варварството, за да черпи оттам сили срещу умората на буржоазната цивилизация. Така и Пабло Пикасо ще асимилира в живописта много от принципите на африканската пластика, за да даде живот и първични сили на своето изкуство.

Но в Леверкюновия „Apocalypsis“ традиционното, архаичното се съчетава с революционното, с акцента върху обективното. В това композиторът вижда възможното и плодотворно средство на изкуството в една епоха, когато се руши конвенционалното, когато се ликвидират обективните връзки, когато свободата-субективност става синоним на безплодие. И чудно ли е, че тази именно идейна концепция, както и неотделимата от нея емоционалност на произведението, че и н т е л е к т у а л и з м ъ т и р а ц и о н а л и з м ъ т на музикалния език на Адриан Леверкюн се преценяват в някои среди дори п о л и т и ч е с к и неблагоприятно, че търпят обвинения в „к у л т у р б о л ш е в и з ъ м“. Че всичко това става

---

[1] T h o m a s M a n n, Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 453.

дори в такъв свободолюбив град като Франкфурт, където „Apocalypsis cum figuris“ се изпълнява за пръв път. Респектабилната буржоазия не можеше да не реагира срещу посегателството върху нейните непоколебими устои.

Нима всичко това е Арнолд Шьонберг или пък може да се сведе до Арнолд Шьонберг? Връзките с прототипа са очевидни (авторафът на Ман: На Шьонберг — истинския), но той е включен в една „затворена система“ и тук вече живее друг, втори, различен живот. При Леверкюн талантът се издига до отрицание на времето, до естетическия бунт срещу епохата, срещу конвенционалното, срещу бюргерското, срещу буржоазното. Така Адриан Леверкюн стига до пропилеите на онзи строй, който щеше да съчетае вече не естетическата, а политическата и икономическата критика на буржоазното с действителното съзиждане на антибуржоазния ред. Да прескочи тази граница, той — съкровеното творение на Томас Ман — не беше в състояние, той само можеше да мечтае за изкуството на този бъдещ строй.

Не може да се иска от всеки художник независимо от обстоятелствата, при които са се формирали той и неговият талант, да гледа бодро и весело на бъдещето, да се издигне над ужасите на съвременността, нахранен само от розовия захарен памук на всевъзможни утешители. В мрачната епоха трябва да има **и** мрачни художници, през тъжното време трябва да се чуват **и** тъжни гласове. Уроците на доктор Панглос — уви — не могат да станат credo на всички художници и поне някои от тях по необходимост трябва да проявяват по-голям скептицизъм, по-голяма резервираност в сравнение с великия и всемогъщ Кандид. Защото ако „ябълката трябва да роди ябълки, а крушата — круши“ (Плеханов) в обстановка, при която загива един обществен ред, поне у някои художници не могат да не се появят и чувства, каквито може да има при очакванията за „края на света“. Такъв е и коренът на една от най-устойчивите човешки философии — есхатологията. В историята на цивилизацията книгата на Иезекиил и откровението на Иоан Богослов са били често преиздавани, на различни езици и с различна аргументация. „Apocalypsis cum figuris“ на Леверкюн е музикалното им издание през XX век. Художници като него възприемат „ужаса на времето“ като „ужас на света“. Никой не може да им забрани това, и никой не може да спре прогресивната парализа на отчаянието. У такива художници Деветата симфония ще породи скръб — за нещо, което е отминало и няма вече да се върне. Те биха слушали „Apocalypsis cum figuris“ и „Риданието на доктор Фаустус“. Стефан Цвайг, хуманистът, със своята мека и сякаш излязла от ръцете на ювелир душа, няма да преживее емиграцията, фашизма, военните му победи, 1942 година. Ще се самоубие, защото е Стефан Цвайг. Ако моралните сили на Томас Ман бяха по-големи от тези на неговия съвременник, в цялостния духовен облик на Адриан Леверкюн има нещо от психологическата нагласа на Цвайг — ужасът, безнадеждността от „времето на края“ и „края на времето“.

Но всичко това за момента, за съвременността, за днешния ден на изкуството. Изкуството не е синоним на болка и страдание, есхатологията и ужасът не са негови извечни принципи. Леверкюн създава изкуство — повеля на епохата, в същото време, когато в душата си, в мечтите си той вече вижда друго изкуство, основано на други принципи. Но сам той е достатъчно строг и взискателен, за да не прекрачва пределите на онова, което излиза от възможностите на неговото време, тъй както той си ги представя, и както отговарят на неговия темперамент, за да ограничи

собственото творчество в тези възможности и да остави всичко друго на мечтата, на близката или далечна естетическа перспектива. Сам Леверкюн, авторът на „Apocalypsis cum figuris“ и „Риданието на доктор Фаустус“ мечтае за пробив на изкуството през интелектуалния хлад към новото чувство и в този пробив вижда неговото спасение. Изкуството трябва да стане по-радостно и скромно. Това е неизбежно и това е щастие. От него ще отпаднат меланхоличните амбиции, простодушието и чистотата ще станат негова участ. Бъдещето ще гледа на музиката, пък и тя самата на себе си, като на служителка на обществото. Всичко това — завършва Леверкюн — ние трудно можем да си представим, но така ще бъде: едно изкуство без страдание, духовно здраво, неприповдигнато, едно изкуство на човешкото в отношенията на човека. Такава е естетическата мечта на Адриан Леверкюн, изказана в момент на откровение, със сдържан трепет в гласа пред най-близките хора. Именно мечта, далечно, както му се струва бъдеще. . . А д о тогава, д о когато настъпи това желано и скъпо бъдеще остават болката, страданието и риданието, остават „Apocalypsis cum figuris“ и „Риданието на доктор Фаустус“.

6. АРХИТЕКТУРА НА ИДЕИ

Предпочитанието към б и о г р а ф и ч н а т а форма, при която разказът се води от трето лице, от доктор по философия, вместо към традиционната форма на р о м а н а не е единствената формално-стилистическа особеност на „Доктор Фаустус“, чрез която се реализира неговото идейно-тематично съдържание. Темата за д р а м а т а на д у х а, за т р а г е д и я т а на т в о р ч е с т в о т о в едно драматично и трагично време доведе Томас Ман до такива формални решения, до които той не беше стигал в цялото си внушително по обем предишно творчество. И преди „Доктор Фаустус“ Томас Ман е разбирал значението на интелектуално наситената и почти лишената от действие художествена проза („Вълшебната планина“), на художествената размисъл за съдбата на изкуството („Тонио Крьогер“), на величавата митологично-епическа тема („Йосиф и неговите братя“, „Закон“). Като и н т е л е к т у а л н а е п о п е я, като е п о с на д у х а „Доктор Фаустус“ осъществи м а к с и м у м а интелектуалност и полифония, присъщи на художествения език на Томас Ман.

Още в най-ранно детство Адриан слуша разказите на своя баща, папаша Леверкюн, за тропическите отровни пеперуди. По-късно в неговия живот ще влезе една такава отровна пеперуда, жарка като всичко тропическо, знойно лепнеща, ще влезе, за да не излезе никога, за да остане в творчеството му като някакво тайнствено съчетание от звуци и букви.

Така и вълненията на папаша Леверкюн от неизвестните знаци, които природата поставя върху своите творения, неговата склонност към загадките на битието, чудатите му експерименти ще оживеят в идеите на неговия син за тайните сили на живота, на които ние ставаме жертва и в творчеството му, посветено на човешкото страдание от тези сили.

Пак през детството чичо му Николаус Леверкюн ще му разкрие тайната на музикалните инструменти, на всички тези viola de gamba, viola alta, viola d'amore и особено на онзи oboe d'amore, която, съхранена в душата му, сама ще зазвучи в неговото зряло творчество.

Вендел Кречмар разказва на Адриан един епизод от живота на Бетховен, когато глухият маестро в мъки и неистовство, посред нощ, гладен, в заспалата къща създава фугата в „Credo“ от „Missa solemnis“. Също та-

кива мъки, дори много по-страшни ще изпитва по-късно и самият Леверкюн, когато ще създава своите произведения — дори и еуфорията ще се прекъсва от болки. На Адриан най-напред разказват за мъките на творчеството, а след това той ги изживява сам. Така също идеята на Кречмар, че културата е преходен продукт, че бъдещето не й принадлежи, както и култът към първобитното на неговия музикален герой Байсел също ще влязат, изчистени и уголемени, в музикалната концепция на Адриан Леверкюн, в произведенията му, в „Apocalypsis cum figuris", в неговото дълбоко убеждение, че на съвременното изкуство не достига наивност, непосредственост, дори в смисъла на Шилеровата дилема между сантименталното и наивното.

До края на живота си Леверкюн няма да се освободи от старонемския език на своя професор Еренфрид Кумпф, по-точно от желанието да го пародира. На този език в писмо до Цайтблом той описва епизода в публичния дом, на този език води най-съкровения разговор с дявола, сам недвусмислено изразил предпочитанията си към него. Така и демонологията на Еберхард Шлепфус ще му даде ф о р м а т а на неговия двойник, дявола, така на Шлепфус и на неговата „класическа психология" принадлежи идеята, че полът е главна арена на действието на демоните, начало на всички хитрини на лукавия.

И разговорите в квартирата на Сикст Кридвис, където идеологически се предусеща фашизмът, своеобразно и по-скоро негативно ще подготвят психологическата атмосфера на апокалиптическата оратория. Критиката на културата, републиката, хуманизма и свободата, обосноваването на насилието като най-важен политически фактор и надеждно противодействие срещу разума и науката са в н я к а к в а генетическа връзка с „Apocalypsis cum figuris", с разрушаването на съществуващите ценности, с отказа от някои стари форми на изкуството, с прехода от драматична към епическа форма и от музикална драма към оратория, с прогласения край на реда, ортодоксията, жанровата дисциплина, с пародията на импресионизма, буржоазната салонна музика, музикхола.

При първото си посещение в Пфайферинг Адриан научава, че в дома на госпожа Швайгецил (същият дом, в който той ще се пресели) е живяла една млада жена, за да може, уединена от света, да роди своето незаконно дете. Това кротко и покорно същество непрекъснато говорело за своята вина и за готовността си да умре, със смърт да изкупи сторения грях. Скоро, след като родила, тя наистина умряла. Домът, в който Леверкюн ще преживее деветнадесет години от живота си, е предварително осветен от жертвата на тази жена. Като че ли и самият дом е подготвен за жертва и изкупление, за наказание на „въведения в изкушение". Малкият епизод с нещастната жена ще се повтори монументално и трагически в участта на Адриан Леверкюн. За тази участ в същия дом за последен път ще говори и самият композитор в своята последна реч пред гостите, преди очакваното изпълнение на „Риданието на доктор Фаустус". Ако в човешката история събитията като че ли стават два пъти, първият път като трагедия, а вторият — като фарс, в „Доктор Фаустус" събитията също се осъществяват два пъти, само че в обратен ред — първият път като скромни, невинни, непретенциозни, а понякога и комични, а вторият път — като дръзки, високомерни, мащабни, и в повечето случаи трагични.

За разлика от практичния XIX в. рефлексията на XX в. отново даде някои предимства на мисълта. В известен смисъл и за нея „в начале беше слово". Силата на логоса се проявяваше в това, че о т и д е я т а с е р а ж-

даше идеяи в тази филиация на идеите се разкриваше една възможност за практическо бездействие, за бездействието на човека, скован, парализиран от трагическото съприкосновение на особен род талант с определено време. В „Доктор Фаустус“ на тази филиация на идеите е отредено особено място. Тя обяснява много от архитектониката на произведението, обяснява много от присъщия на Томас Ман интелектуализъм. Тук като че ли първоначално случайно подхвърлената идея, наблюдение, детайл се подемат по-нататък, повдигат се на степен, за да открият нови хоризонти, нови перспективи. Както и в стихотворението на Шилер:

Schon sieht man Schöpfungen aus Schöpfungen erstehen
Aus Harmonien Harmonie[1]
(Творението възниква от творение
Хармонията — от хармония)

Това е рондо, макар и осъществено с литературни средства, или може би по-точно готическа конструкция, една чисто немска готика, при която цялото в по-голям мащаб повтаря детайла, силуета на цялата катедрала — формата на отделните портали, корнизи, прозорци, кули, арки, камбанарии. И тази интелектуална готика, съпроводена с минимум действие, минимум фабула, отчасти въздействува и като конструкция, като неизобразяваща архитектура, като музикална полифония. Само с това може да се обясни загадъчният на пръв поглед факт, че докато, от една страна, „Доктор Фаустус“ се чете с неимоверни за едно белетристично произведение усилия, с духовно напрежение почти равно на онова, което предизвиква четенето на Кантовата „Критика на чистия разум“, от друга страна, то не ни „оставя“, държи ни, прониква дълбоко в нас, предизвиквайки ефект, отчасти сходен с ефекта от едно музикално произведение.

---

[1] Fr. Schiller, Die Künstler, Gesammelte Werke, Bd. I, 1959, S. 176.

ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ЗАВЕТИ НА ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Семьон Машински (Москва)

1

И досега нямаме книга за естетическите възгледи на Толстой. Жалко. Такава книга би ни помогнала не само да осмислим художественото наследство и теоретическите позиции на гениалния писател, но и по-дълбоко да проникнем в някои съществени и сложни проблеми на нашето съвременно изкуство.

Тази тема обаче отдавна е привличала вниманието на нашата наука. В трудовете на В. Асмус, Б. Бурсов, С. Бичков, К. Ломунов, Л. Опулска, В. Малинковски и други изследвачи са разкрити много съществени страни от естетическата система на Толстой. Но тя е толкова широка и противоречива, че от време на време е необходимо отново да се сверят или уточнят някои нейни граници, за да се представи общата картина колкото се може по-достоверно. Само в такъв случай може ясно да се разбере какво от естетическото наследство на Толстой принадлежи на миналото и какво продължава да живее активно и сега.

Естетическите становища на големия художник са винаги интересни – интересни затова, че неволно свързваме тези становища с неговата жива творческа практика и по такъв начин можем нагледно да проверим тяхната жизненост и дълбочина. Оттова далеч не следва да разглеждаме естетиката на Толстой само като „самопознание на гениален художник“. Такъв възглед, който понякога съществува у нас, стеснява и обеднява нейното значение. Естетическите възгледи на Толстой обобщават не само неговото собствено творчество, но и художественият опит на руската и световната литература.

Никой от писателите на миналото не се е опитвал така неуморно и страстно да открие най-съкровените тайни на изкуството, както това се е стремил да направи Толстой. Още преди да публикува първото си произведение, в дневниковите записки на младия литератор намираме следи от неговите страстни размисли по въпроса в какво се състои тайната на властта, която изкуството упражнява върху човека. По това време той дори подготвял статия с характерното заглавие „Защо пишат хората?“

Паралелно с развитието на Толстоевото творчество той с все по-голямо упорство размишлявал над тези теми.

През 1897/98 г. в списание „Вопросы философии и психологии“ е публикуван обширният трактат „Що е изкуство?“ Той е своего рода заключителен труд на Толстой по въпросите на естетиката, основните идеи на който,

според собственото му признание, не му давали покой в продължение на 15 години. Знаменателно е, че именно в началото на 80-те години, т. е. след станалия прелом в духовното развитие на Толстой и преминаването му на позицията на „патриархалното селячество“, той най-интензивно се занимава с теоретическите проблеми на изкуството. През тези години у Толстой назрява решимостта да отговори на отдавна измъчващите го въпроси. Писателят бил убеден, че правилното решаване на важните естетически проблеми е от жизнено значение не само за съдбата на изкуството.

В своите произведения — художествени и публицистични — Толстой със забележителна сила разкрива трагичните противоречия на съвременния му собственически свят. Той неуморно разобличава несправедливостта на социалния строй, в който жалко малцинство си е присвоило всички жизнени блага, а онези, които създават благата, едва живеят в нищета и невежество. Толстой се възмущавал и от това, че господствуващото малцинство е узурпирало правата върху духовните ценности, създадени от човечеството и лишава народните маси от възможността да ползуват плодовете на културата и цивилизацията.

Естетическата система на Толстой, както и неговото художествено творчество, е коренно свързана с особеностите и своеобразието на първата руска революция. Характерът на тази революция определя силните и слаби страни на Толстоевата естетика. Ненавистта на писателя към собственическия строй, горещия му стремеж да го разруши и да изгради човешките отношения върху принципите на разума и справедливостта — това лежи в основата на Толстоевите възгледи за действителността и изкуството.

През целия съзнателен живот на Толстой минава мисълта, че човек трябва непрестанно да се грижи за своето усъвършенствуване. В това отношение голяма роля, според Толстой, принадлежи на изкуството. Неговото най-важно предназначение е да помага да се преустроят отношенията между хората, да съдействува за изграждането на по-справедлив свят. Цялата естетика на Толстой израства от неговото чувство, че тези промени са необходими и че животът трябва да се направи по-съвършен, по-съобразен с интересите на човека. Но тя е свързана много по-непосредствено, отколкото мнозина могат да си представят, с възпитанието на хората, дори с основните проблеми на народния живот. Веднъж в дневника си, в бележка от 1893 г. Толстой говори за това съвсем откровено: „Цялото възпитание на младите поколения се основава върху това — какво признаваме за наука и какво за изкуство“ (т. 52, стр. 86). За да се види неправилността на това възпитание, е трябвало да се поставят на преоценка някои твърде съществени проблеми на естетиката и теорията на изкуството.

Естетическата концепция на Толстой е назрявала в годините, когато в западноевропейската и руската литература с все по-голяма сила са прониквали антиреалистичните течения. Безцеремонно, крещящо, шумно се проявявали ревнителите на модернистичното изкуство. Старият реализъм се е изчерпал и изживял, на негово място идва „ново направление“, откриващо безгранични простори за развитието на всички видове художествена дейност — под този девиз декадентското изкуство се опитвало да се утвърди в живописта, музиката, поезията. Всички разновидности на декадентството не са били за Толстой нищо друго, освен „поголовно лекомислие, невежество и безумие“ (т. 76, стр. 43). Той обичал често да повтаря, че

това е изкуство, доведено до крайната степен на егоизма и безумието, че то е осквернено от социалния опит на експлоататорските класи и е безкрайно чуждо на здравия инстинкт на народа. „Най-новите“ течения в изкуството Толстой възприемал като смъртна заплаха за самото съществуване на изкуството. „И колкото и да е страшно да се каже — пише той в трактата „Що е изкуство?“ — с изкуството на нашия кръг и на нашето време е станало това, което става с жена, която продава своята женска красота, предназначена за материнство, за удоволствие на онези, които търсят такива удоволствия. Изкуството на нашето време и на нашия кръг е станало блудница. И това сравнение е вярно до най-малката подробност. То е също така неограничено по време, също така винаги украсено, също така винаги продажно, също така примамливо и пагубно“ (т. 30, стр. 178).

На този мътен поток, който заплашвал да залее всичко живо в художественото творчество, Толстой считал за необходимо да противопостави своето разбиране за изкуството и своята система от художествени възгледи.

Като никой друг от крупните писатели на XIX век Лев Толстой е имал съзнание за огромната си отговорност като художник пред историята. Той с негодувание отхвърля пошлата представа за изкуството като празна забава и вижда в него „едно от условията за човешкия живот“ (т. 30. стр. 63). „Изкуството — пише той до един литератор — е велико нещо и не може да се шегуваме с него. . .“ (т. 65, 425).

Ето това разбиране за величието на художествената дейност е карало Толстой така напрегнато и страстно да размишлява над въпросите що е изкуство, в какво се състои неговото предназначение, каква роля играе то в живота на хората — въпроси, които за нас днес представляват не само исторически интерес. Размислите на Толстой за изкуството „се намесват“ в нашия съвременен живот и участвуват в нашите естетически спорове

2

Толстой бил често укоряван, че в определенията си на изкуството преувеличавал ролята на емоционалното начало. „Изкуството — пише той — е човешка дейност, която се състои в това, че един човек съзнателно, с известни външни знаци, предава на другите изпитаните от него чувства, а другите хора се заразяват от тези чувства и ги преживяват“ (т. 30, стр. 65).

Това и редица други сродни определения на Толстой се оспорват от Плеханов в „Писма без адрес“. Плеханов счита, че Толстой в своя трактат „Що е изкуство?“ дава едностранчиво определение на художественото творчество. Плеханов е на мнение, че в някои теоретически формулировки на Толстой недостига един елемент: изкуството изразява не само чувствата на хората, но и техните мисли — при това не отвлечено, а в живи образи.[1] Тази бележка на Плеханов е била разбрана от някои критици в смисъл, че Толстой принципно изключвал мисълта от сферата на изкуството, ограничавайки го във всички случаи само до областта на чувствата.

Но подобни упреци са крайно несправедливи. Подчертавайки ролята на емоционалното начало в изкуството, Толстой съвсем не е искал да каже, че това начало е всеобемно и не е свързано с другите форми на познание на действителността. Той отбелязва, че науката и изкуството са толкова тясно свързани помежду си, както „белите дробове и сърцето“. Толстой

[1] Вж. Г. В. Плеханов, Искусство и литература. Гослитиздат, М., 1948, стр. 43.

не изключва от изкуството „разумното начало“, но подчертава, че у художника то се проявява в емоционална форма: той нарича изкуството „жизнен орган на човечеството“, който превежда „разумното начало на хората в чувство“. Спецификата на изкуството, според Толстой, се състои в това, че то изразява едни или други възгледи, мисли, но не по логически път, а по пътя на з а р а з я в а н е т о на читателя, зрителя, слушателя с определени чувства. С други думи, художественото произведение изразява мисълта в емоционална форма.

Смешно е да се подозира Толстой, че искал да изгони мисълта от изкуството. Толстой е един от най-големите световни интелектуални писатели. Не напразно Тургенев го нарича „художник на мисълта“.[1] Героите на Толстой водят напрегнат духовен живот, те постоянно се измъчват от въпроса за смисъла и целта на човешкото съществуване.

Намирайки се в самия огън на сражението, ежеминутно рискувайки главата си, героите от севастополския цикъл и „Война и мир“ невъзмутимо разсъждават по най-отвлечени и сложни въпроси на битието. . . Върху лицето на всеки от тях има отблясък от напрегната мисъл. Описвайки в разказа „Севастопол през месец декември“ тежките боеве на четвърти бастион, които водят руските моряци, Толстой обръща вниманието на читателя върху една съществена подробност: „Но тук ви се струва, че опасността, злобата и страданията на войната, освен тези главни признаци, са оставили на всяко лице и следи на съзнание за лично достойнство, и възвишена м и с ъ л и ч у в с т в о“.

Чувството е неразривно свързано с мисълта. Произведение на изкуството, лишено от дълбока мисъл, е обречено на плоско, натуралистическо отразяване. Осмивайки срещащото се у някои писатели подобие на изкуство, Толстой, както свидетелствува Жиркевич, казва: „Върви селянин — ще опишат селянина, лежи свиня — ще опишат нея и т. н. Но нима това е изкуство? А къде е о д у х о т в о р е н а т а м и с ъ л, която прави безсмъртни истински великите произведения на човешкия ум и сърце. . .“[2] Да се пише „без мисъл“ е равносилно за Толстой да се пише „без цел“ (т. 47, стр. 60).

Толстой е художник-мислител не само поради това, че в своите произведения е поставял и решавал най-великите духовни проблеми на съвременността. Толстой е владеел най-сложното изкуство — да и з о б р а з и мисълта и мислещия човек, той умеел да направи видими, реално усещани най-съкровените тайни на битието — например процеса на раждането на мисълта, нейното развитие. Мисълта за Толстой е велико и радостно чудо, и той никога не се уморявал да се прекланя пред него и да го възвеличава.

Толстой е писал много за своеобразието на художественото мислене. В основата на всяко художествено произведение, нееднократно твърдял той, лежи определена мисъл. Но произведението не е само проста съвкупност на мисли, били те дори най-истински и дълбоки. За него е характерно своеобразното „с ц е п л е н и е н а м и с л и т е“. Толстой смята, че мисълта в художественото произведение, запазвайки изцяло значението си като мисъл, наред с това губи своята отвлеченост и придобива като че ли емоционална конкретност.

Как трябва да пише художникът — с „главата“ или със „сърцето“ си? Толстой обичал да заостря този въпрос и понякога му отговарял със стра-

---

[1] „Литературное наследство“, 1939, т. 37—38, стр. 422.
[2] И. С. Т у р г е н е в, Полн. собр. соч. и писем, Письма, т. II, М-Л, 1961, стр. 316.

стна категоричност. В един от вариантите на своето първо, появило се в печата произведение — повестта „Детство“ той пише: „Може да се пее по два начина: гърлено и гръдно. Вярно е, че гърленият глас е много по-гъвкав от гръдния, но затова пък той не действува върху душата. Напротив, гръдният глас макар и груб, много вълнува. Що се отнася до мен, то ако аз дори в най-обикновена мелодия чуя нота, взета с пълни гърди, очите ми веднага неволно се наливат със сълзи. Същото е и в литературата: можеш да пишеш с главата и със сърцето си. Когато пишеш с главата, думите послушно и стройно се нареждат на хартията. Когато пишеш със сърцето си — в главата се набират толкова много мисли, във въображението толкова много образи, в сърцето толкова спомени, че изразите са непълни, недостатъчни, неплавни и груби. Може би се лъжа, но винаги съм се спирал, когато съм започвал да пиша с главата си и съм се стараел да пиша само със сърцето си“ (т. I, стр. 208).

Това противопоставяне „сърце“ — „глава“ има тук полемичен характер. Обаче напълно неоснователно е да се приписва на Толстой намерението да принизява ролята на мисловния елемент в изкуството. В една от своите теоретически работи той пряко заявява, че художественото произведение е резултат, получен от „напрежение на чувството и мисълта“ (т. 30, стр. 221).

Едно от гениалните открития на Толстой в художественото творчество е свързано, както е известно, с изображението на „диалектиката на душата“. Това определение на Чернишевски изразява точно онзи огромен принос, който Толстой направи в изкуството. С не по-малко основание би следвало да се говори за заслугата на Толстой в изображението на интелектуалния свят на хората. Понятието духовност включва у Толстой и интелектуалната, и емоционалната форма.

Белински на времето си тънко схвана новаторството на Херцен-художника в неговото забележително умение да разкрива у човека поезията на мисълта. Херцен пръв видя поезия там, където преди дори не я подозираха. Толстой високо оцени тази зуслуга на Херцен, изтъквайки, че авторът на „Минало и размисъл“ „не отстъпва на Пушкин“.

Но Толстой като художник отиде по-далеч от Херцен — той показа емоционалната и интелектуалната сфера в неразривно единство, разкри я с ненадминатата дълбочина и пластичност.

Главното свойство на изкуството Толстой вижда в способността му да „заразява“ другите хора със същите чувства, които изпитва художникът.

В тази връзка Толстой разглежда различието между научното и художественото творчество. Научната творба не е нищо друго, освен ново знание, доведено до такава яснота на доказателствата, че възможностите за практическо прилагане на това знание могат да бъдат точно предсказани. Научното произведение поради това се отличава освен с новост на мисълта и яснота на нейното изложение, още и с това, което Толстой нарича нейна „несъмненост, потвърдена от проверено предсказание“ (т. 30, стр. 221). Художественото творчество има много общо с научното. Но разликата се състои в това, че то предизвиква у хората същото чувство, което изпитва художникът в процеса на творчеството или както ние днес бихме се изразили „съпреживяване“. В това именно се проявява „заразителността“ на изкуството.

Тази проблема заема много важно място в трактата „Що е изкуство?“ И за Толстой тя има не само абстрактно-теоретическо значение.

Борбата с деадентството и различните антиреалистични извращения в художественото творчество накарала Толстой да търси някакви опре-

деления и ясни граници между изкуството и онова, което той считал псевдоизкуство. „Какво е добро в изкуството — пита той. — И как да се прокара не мъглява, а строго определена черта между разврата и доброто в тази дейност? Но трябва да помним, че тази работа не е шега, че ако не успееш да прокараш твърда черта, да дадеш несъмнени признаци, то по-добре да не се и докосваш до този ужас“ (т. 30, стр. 212). Толстой дори замислил специална статия, която нарекъл: „За това какво е и какво не е изкуство, кога изкуството е важно нещо и кога е празна работа“. Толстой бил убеден в необходимостта от ясен водораздел. Голям брой грехове или грешки в нашия живот, казва той, произлиза от това, че, наричайки изкуство онова, което не е изкуство, и считайки добро дело всичко, което е изкуство, ние приписваме несвойствено уважение на онова, което не само не го заслужава, но е достойно за осъждане и презиране“.

И така, главен признак на истинското, неподправено изкуство Толстой смята „заразителността“, т. е. способността на произведението да накара човека — читател, зрител, слушател — да изпита същото душевно състояние, което е изпитал другият човек, създал това произведение. Характерната особеност на естетическото чувство, както го разбира Толстой, се състои в това, че възприемащият до такава степен се слива с художника, че му се струва сякаш възприеманото произведение е създадено не от някой друг, а от самия него и всичко, изразено в това произведение, е именно същото, което и самият той отдавна е искал да изрази. Истинското произведение на изкуството, отбелязва по-нататък Толстой, постига това, че в съзнанието на възприемащия се заличава границата между него и художника, и по такъв начин човешката личност се освобождава от своята самота, престава да се отделя от другите хора, слива се с тях. В това сливане се състои особеността и най-привлекателната сила на изкуството

Ако човек се заразява от същото душевно състояние, в което се е намирал авторът и усеща своето сливане с другите хора — то предметът, предизвикал това състояние, е изкуство; ако липсва и едното и другото — няма изкуство. Толстой подчертава при това, че заразяващата сила е несъмнен признак на изкуството, а степента на заразяване — единственото мерило за достойнството на изкуството. „Колкото по-голяма е заразяващата сила, толкова по-хубаво е изкуството като изкуство, да не говорим за неговото съдържание, т. е. независимо от качествата на онези чувства, които то предава“ (т. 30, стр. 149).

Но от какво зависи „заразяващата“ сила на художественото произведение?

Преди всичко от н о в о с т т а на чувството, предмет на изображение. Ако произведението съдържа в себе си всичко известно, то не притежава ни най-малка способност за въздействие върху другите хора. „В изкуството най-важно е да кажеш нещо свое, ново“ — е записал Голденвайзер важна бележка на Толстой.[1] Всяко произведение трябва непременно да открива някакви нови страни на действителността. Тук е абсолютно неотменното условие за всяко изкуство. Неспазването на това условие руши самата основа на художественото творчество.

Стремежът към „новото“, според Толстой, е едно от основните и най-ценни качества на художника. То предпазва творчеството му от застой, плесен, утъпкани пътища, от повтаряне на онова, което вече веднъж е било

---

[1] А. Б. Г о л ь д е н в е й з е р, Вблизи Толстого, т. I, М., 1922, стр. 253.

намерено и казано. То стимулира художника към неуморно търсене на неизвестни страни от живота, а също и към собствени пътища в изкуството.

Стремежът да намери новото в живота и способността да каже на хората нещо ново лежи в самата същност на работата на писателя, художника. Валентин Булгаков, секретарят на Толстой, е записал на 12 април 1910 г. в дневника си такава негова мисъл: „. . . В литературата трябва да се спазва своего рода целомъдрие и да се изказваш само тогава, когато това е необходимо“. Толстой често обичал да повтаря тези думи. Но каво значи да бъдеш ц е л о м ъ д р е н в художественото произведение? А ето какво: „Според мен писателят трябва да вземе онова, което преди него не е описвано или представяно. . . Когато писах „Детство“, струваше ми се, че преди мен никой така не е почувствувал и не е изобразил цялата прелест и поезия на детството. Повтарям, и в литературата е нужно целомъдрие. . .“[1]

Творчеството на художника е безгранично във възможностите си да отразява нови страни на живота. Толстой не без ирония си спомня за един свой разговор с И. А. Гончаров — за това как този „умен, образован, но напълно градски човек“ казал, че след „Записките на ловеца“ не може да се пише вече нищо за народния живот, всичко било изчерпано. Всичко това е невярно. Животът е безграничен източник на новото. Писателят трябва само да умее да го види и правдиво да го изобрази.

Именно в това се заключава художественият талант, който според Толстой, е длъжен да казва на хората истината. Дори тогава, когато тя, тази истина, не му харесва, когато той би искал да я види не такава, каквато тя е в действителност. В известния си „Предговор“ към съчиненията на Мопасан, Толстой, говорейки за специфичната природа на изкуството, с всичката си решителност подчертава тази мисъл: „Художникът именно поради това е художник, че вижда предметите не такива, каквито му се иска да ги види, а такива, каквито те са“ (т. 30, стр. 20). В самата природа на таланта е да пише истината. Негово задължение е да покаже предмета такъв, че да накара да го обикнат, ако е достоен за любов, и да го ненавиждат, ако заслужава ненавист. Тук се крие една от най-важните идеи на Толстоевата естетика.

В един от черновите варианти на епилога към романа „Война и мир“ се разказва за някаква невежа и претенциозна дама:

„Защо, казва стара, мършава дама, вие сте направили моята племенница толкова красива, а мене не искате, нали имате талант. Именно затова, че съм художник, не мога да направя от вас нищо, освен каракатура и не за да споря с вас, госпожо, а заради това, че съм художник. . . Та нали сте художник, вие можете да украсявате.“

Толстой сърдито завършва този диалог:

„Така говорят мнозина, сякаш изкуството е станиолено злато, с което можеш да позлатиш каквото си искаш. Изкуството си има свои закони. . .“ (т. 15, стр. 241—242).

Така от различни страни Толстой развива и аргументира възгледа си за реалистичното изкуство и неговите методи на изобразяване новото в живота.

Понятието „ново“ заема централно място в естетиката на Толстой. Умението да забележи новото и да го предаде на другите хора е именно, според Толстой, основно качество на художествения талант.

---

[1] В. Б у л г а к о в, Л. Н. Толстой в последний год его жизни, ГИХЛ, 1957, стр. 173.

Но посоченото качество не се проявява автоматически във всеки художник, то може да бъде и погубено в него. В тая връзка Толстой е написал знаменателните си редове: „. . . за да може художникът да види новото, нужно му е да наблюдава и да размишлява, като не се занимава в живота си с незначителни неща, които му пречат внимателно да се вглежда и замисля над жизнените явления. За да може. . . онова ново, което той вижда, да бъде важно за хората, той трябва да живее не егоистичен живот, а да участвува в общия живот на човечеството“ (т. 30, стр. 224). На друго място Толстой, като развива същата мисъл, добавя: „Нито невежият, нито себелюбивият човек може да бъде значителен художник“ (т. 30, стр. 435—436).

Способността на художника да открие нещо ново в живота е, според Толстой, „основно условие“ на изкуството. Нищо така нагледно не разкрива бездарността, творческата немощ на художника, както забравянето на това „условие“.

Към тази мисъл Толстой се връща нееднократно не само в теоретическите си разсъждения. Ние се натъкваме на нея и в художествените му произведения.

В „Ана Каренина“ са противопоставени два типа изкуство — истинското и дилетантското. Първият тип е представен в образа на художника Михайлов. Каквото и да рисува той, той рисува свое, незаето, което не прилича на нищо друго. Толстой пише с откровена симпатия за Михайлов: „За картината си, тая, която сега стоеше на статива му, дълбоко в душата си той имаше мнение: че такава картина никой никога досега не е нарисувал. Не мислеше, че картината му е по-хубава от всички картини на Рафаел, но знаеше, че онова, що искаше да предаде и бе предал в тая картина, никой никога не бе постигнал. Това нещо той знаеше твърдо и го знаеше отдавна, откак бе почнал да я рисува. . .“ (т. 19, стр. 37—38).

На Михайлов е противопоставен дилетантът Вронски и приятелят му Голенишчев. Те и двамата се увличат от живопис, и двамата са безсилни да създадат нещо свое, оригинално, неприличащо на онова, което има у другите. Такова изкуство е безцелно и безплодно. Мерило за истинността на художественото произведение за двамата приятели е степента на приближаването му до някакъв знаменит образец. Вронски е нарисувал картина със сюжет из средновековния живот. И самият той, и Голенишчев „намираха, че е много хубава, защото приличала много повече на знаменитите картини, отколкото картината на Михайлов“ (т. 19, стр. 46). В тази фраза ясно чувствуваме безжалостната ирония на Толстой.

Следователно истинското произведение на изкуството винаги открива на човека нещо ново, „получено от напрежение на чувството и мисълта“. Но това ново, за да придаде на художественото произведение истинско звучение, трябва да бъде важно за хората, трябва да бъде източник на блага за тях, защото на „ново зло, на нова съблазън, въвеждаща в зло хората, не може да се придаде значение, каквото се придава на изкуството“ (т. 30, стр. 447—448). Новото само поради това, че е ново, не може да увлече обществото. В разговор с А. В. Жиркевич Толстой веднъж отбелязъл: „. . . новото трябва да се разбира във връзка с ползата. Иначе не го признавам“.[1]

Тук естетиката и етиката на Толстой се свързват.

Много години Толстой размишлявал върху това какво е съотношението между тези две области. Независимо от окончателния резултат на своите

---

[1] „Литературное наследство“, 1939, т. 37—38, стр. 422.

размишления той винаги защитавал мисълта, че етическото начало играе преобладаваща роля в изкуството. Но тук пред Толстой възниква нов въпрос: изкуството по самата си природа служи на доброто, а мислимо ли е изключение от това правило? В началото Толстой не допускал такава възможност. Но впоследствие изменил позицията си. Оттук следва признанието, че едни произведения на изкуството принасят полза на човека, а други могат да му причинят вреда. В съзнанието на Толстой тези два типа изкуство никога не са били равноценни. Напротив, бидейки художник с толкова изострено нравствено чувство, той никога не могъл да се примири с художествено произведение, чиято полезност е съмнителна за човека.

Толстой постоянно подчертавал, че изкуството не може никога безнаказано да нарушава нравствения закон. Ако красотата е светиня, то трябва да ѝ се служи с чиста, неопетнена душа. Художникът няма право да игнорира границата, разделяща доброто от злото. Той е длъжен „да страда заедно с хората, за да намери спасение или утешение. . .“ (т. 25, стр. 373).

Буржоазните естетици нерядко са упреквали Толстой, че бил премахнал красотата и я принесъл в жертва на доброто. Толстой „счита възможно да разбере изкуство, след като е унищожил момента на естетическото удоволствие и следователно и момента на красотата. . . Такова изкуство без красота, каквото проповядва Л. Н. Толстой, е колосална нелепица. . .“[1] „Слабата страна на теорията на граф Толстой. . . се състои в опита му да отстрани от естетиката понятието красота.“[2] Подобни упреци, писани по адрес на Толстой, са безбройни. Но достатъчно е човек безпристрастно да прочете която и да е негова теоретическа работа, за да се убеди в несъстоятелността на тези измислици. Обаче тук става дума за нещо друго. Толстой видял трагическите противоречия на собственическото общество. Едно от тях, по негово убеждение, е — че красотата и доброто на този свят никога не се съгласуват. Те сякаш живеят на различни полюси. „Колкото повече се отдаваме на красотата — пише Толстой — толкова повече се отдалечаваме от доброто“ (т. 30, стр. 79). И това е ненормално, защото е против природата на двете явления. Толстой нарича глупост съжденията на Хегел и Баумгартен, според които красотата е нещо самостоятелно, наравно с истината и доброто. Той отбелязва, че подобни идеи споделят само онези художници, които са откъснати „от общуване с народната маса“ (т. 30, 264).

Придавайки голямо значение на етическото начало в художественото произведение, Толстой обаче никога не правел това за сметка на самото изкуство. Безпощаден към себе си, той бил непримиримо взискателен и към другите, не прощавайки никому ни най-малкия фалш в художествената тъкан на произведението. Всяко нарушение на художествената правда предизвиквало у него яростен протест.

Считайки главно свойство на изкуството способността да открива новото, досега неизвестното, Толстой след него издига второто условие — „заразителността“ на изкуството — да бъде то разбираемо за всички.

Необходимостта от простота и общодостъпност произтича от самата същност на изкуството. Толстой счита странно и нелепо съществуващото в определени кръгове художници твърдение, според което изкуството може

---

[1] „Русская мысль“, 1898, № 2, стр. 58.
[2] „Русский вестник“, 1898, № 7, стр. 15.

да бъде хубаво и наред с това непонятно: то е все едно да кажеш за една храна, че е много хубава, но не е година за ядене. . .

Колкото по-проста и по-ясна е формата на произведението, толкова по-действено е неговото съдържание, толкова по-активно то може да въздействува на хората. В статията си „За това, което наричат изкуство“ Толстой осмива онези художници, които се утешават с разсъжденията, че ако не могли да ги разберат съвременниците, щели да ги разберат потомците: „Щом като художникът си позволи да каже думите: не ме разбират, но ще ме разберат в бъдеще — с тях той отваря вратите за всякакви безсмислици, за всяко безумие. . .“ (т. 30, стр. 265). Такива художници, според Толстой, са се откъснали от народа и всъщност са безсилни да създадат истински произведения на изкуството. „Великите предмети на изкуството именно заради това са велики — заявява в трактата си „Що е изкуство?“ Толстой — защото са достъпни и понятни на всички“ (т. 30, стр. 109).

Независимо от това, че изкуството трябва да съдържа нещо ново, да бъде разбираемо по форма, то трябва да отговаря на още едно условие, за да бъде способно да „заразява“ другите. В основата на произведението трябва да лежи мисъл, изразяването на която художникът счита своя вътрешна необходимост. Той не може и не трябва да работи над произведението си по принуда или по користни съображения. Литературата — не се уморявал да повтаря Толстой — е много велико дело. „Поетът отнема най-хубавото от своя живот и го слага в своето съчинение“ (т. 48, стр. 116). Художникът сяда да пише само тогава, когато не може да не пише, когато онова, което иска да каже на хората, изгаря сърцето му.

Толстой нарича това условие и с к р е н о с т на художника и му придава особено значение. В трактата „Що е изкуство?“ има такива редове: „А най-много от всичко степента на заразителността на изкуството се увеличава от степента на искреността на художника“ (т. 30, стр. 150). Под „искреност“ Толстой разбира вярата на художника в това, което изобразява Толстой при това изказва тънка мисъл — много поучителна от гледна точка на често пренебрегваната у нас проблема на психологията на творчеството. Щом, казва той, читателят зрителят, слушателят, чувствува, че художникът сам се заразява от своето произведение и пише, свири или пее за себе си, а не само за да въздействува на другите — такова душевно състояние на художника заразява възприемащия. И обратно. Ако читателят, зрителят, слушателят, чувствува, че авторът не за свое удоволствие, а заради него, възприемащия, пише, свири, пее и сам не чувствува това, което иска да изрази — тогава художникът стига до неудача и от нея не може да го спаси нито новостта на материала, нито най-изкусната техника, нищо. На друго място Толстой отбелязва, че художественото произведение е хубаво или лошо в зависимост от това к а к в о говори, к а к говори и до колко о т д у ш а говори художникът.

И така новостта на жизнения материал, достъпността на формата и искреността на художника — това, според Толстой, лежи в основата на изкуството. Но Толстой предупреждава, че тези три условия са взаимно свързани помежду си. „Произведение, в което присъствуват, макар и в най-малка степен тези три условия — пише той — е произведение на изкуството. Произведение, в което липсва дори само едно от тях, не е произведение на изкуството“.[1]

---

[1] „Литературное наследство“, 1939, т. 37—38, стр. 33.

За каквото и да пишел Толстой — той пишел пламенно, страстно, и най-важното — с абсолютна убеденост в своята правота.

Но преди мисълта му да стане убеждение и да бъде изразена с присъщата за Толстой решителност и категоричност на тона, писателят нерядко изпитвал мъчителни колебания, размисли.

„Отново се въртя в колелото на изк[уството]. Изглежда, твърде важен и тайнствен е този предмет“ (т. 50, стр. 82.) — с тъга записал Толстой на 16 май 1889 г. в дневника си, в самия разгар на работата си върху подготвителните материали за трактата „Що е изкуство?“ Предметът не му се удавал, той се оказал много по-труден и тайнствен, отколкото му се струвало преди това.

Дневниковите записки и писма, станали впоследствие достояние на читателя, ясно разкриват картината на духовните лутания, рефлекси, съмнения, които по това време изпитвал Толстой, размишлявайки над проблемите на изкуството.

Ето още няколко записки от неговия дневник:

„Опитах се да пиша за изк[уството] и се убедих че напразно си губя времето. . . Не ми се пише поради това, че не ми е ясно. Когато ми стане ясно, веднага ще напиша. *Лъжех* се, че ми е ясно. Писах без определена цел, а не за делото“ (т. 50, стр. 69—70).

„Писах за изк[уството], но не се предвижих напред“ (т. 53, с. 120).

Тези записки са от различно време — 1889 и 1896 г. Но те ясно показват с каква острота чувствувал понякога Толстой вътрешната противоречивост на своята естетическа концепция. Той затова именно се „объркал“, защото теоретически не можел да свърже двата края.

Отхвърляйки всичко заимствувано, невярно, фалшиво в естетиката на Толстой — всичко, израсло не от непосредственото възприемане на действителността и живия опит на изкуството, а от утопическите религиозно-философски търсения на писателя, трябва съвсем определено да кажем, че в естетиката на Толстой има нещо много здраво, прогресивно, много, което я сродява с естетическите идеи на най-напредничавите руски мислители на XIX век. Но в нея има, повтаряме, и такива елементи, които са съзвучни с толстоизма.

През 1900 г. Горки, когато описвал на Чехов впечатленията си от първата си, току-що състояла се среща с Толстой в Москва, в дома му в Хамовники, казал удивителни по своята наблюдателност думи: „В края на крайщата, той е цял оркестър, но в него не всички инструменти свирят съгласувано“.[1]

Не всички те са свирели съгласувано и в естетиката на Толстой.

Писателят набелязал вярно решение на много важни естетически проблеми. Но крещящите противоречия в мирогледа и творчеството на Толстой не можеха да не се отразят и на неговата естетическа система. Неговата представа, че прогресът на човешкото общество се е осъществявал винаги под господството на религиозната идея, неотразимо е довеждала след себе си признаването за висш идеал на някакво християнско изкуство, което има за цел „да съединява хората“.

Науката и религията, правдата и лицемерието, живота или мъртвата догма — на тези две основи се е изграждало и изгражда вярното или пог-

[1] М. Горький, Собрание сочинения в тридцати томах, т. 28, М. 1954, стр. 117.

решно познание на живота. Но далеч не всички велики писатели на миналото са осъзнали тази истина. Не всички си давали сметка, че увлечението в религията е несъвместимо със служенето на правдата, на народа. Религиозната идея, както е известно, уби художника у Гогол към края на живота му, помрачи огромния талант на Достоевски, понижи много неща и в произведенията на Толстой.

Религията претендирала, че играе роля на висше нравствено начало в съдбата на народа. Нейната жестокост и лицемерие се изплъзвали от погледа на някои писатели и техните герои. В манастир се опитва да разреши земните си съмнения тургеневската Лиза Калитина, мними небесни сили поддържат угасващия дух на Катерина от „Буря“, с името на бога проповядва смирение и покорност Платон Каратаев от романа „Война и мир“. Бог подрязвал крилата на хората, гасял поривите им и вдъхновението, навеждал главите им надолу, превръщайки в смирени и безропотни жертви жадните и непреклонни господари на живота.

Той, бог, е внесъл немалко объркване и във възгледите на Толстой за изкуството. Не признавайки този бог, на който изисквала да се служи официалната руска църква, Толстой защитавал някакъв истински, измислен от самия него бог. Отхвърляйки една лъжа, той ѝ противопоставял друга. Призовавайки към смирение и покорност, той извършил акт на най-висша несправедливост, като нападнал Шекспир, цялото творчество на който е изградено върху непримирима борба на страстите и чийто реализъм, сформиран в епохата на Възраждането, немалко се е отличавал от жизнения, „конкретния“ реализъм на XIX век. Велик майстор-художник, Толстой понякога неочаквано стигал до извода, че е безсмислено да учи младия художник на майсторство, защото това би означавало, според него, да го учиш да прави нещо подобно на изкуство, а не самото изкуство. И поради това той смятал безсмислени и дори вредни учебните заведения, в които се обучават младите хора на изкуство

Но в явно противоречие с тези свои твърдения Толстой много пъти подчертавал, че за художника е необходимо майсторство, съвършено владеене на своето изкуство. В 1889 г. в статията си „За изкуството“ той пише: първа грижа за художника е напълно д о б р е да изрази онова, което иска да каже. А затова той е длъжен да овладее „своето майсторство така, че работейки, толкова малко да мисли за правилата на това майсторство, колкото малко мисли човек над правилата на механиката, когато се движи“. Но тук Толстой прави едно важно предупреждение: истинският художник никога не се любува на своята работа, той „не бива да издига своето майсторство в самоцел, както човек, когато се движи, не бива да мисли за своята походка и да ѝ се любува“ (т. 30, стр. 213).

Така в естетическото учение на Толстой се преплитат „разсъдъкът“ и „предразсъдъкът“.

Но трябва да поговорим за още нещо.

Някои понятия на Толстой, за своето време утопически и погрешни, в наше време се преосмислят и изпълват като че ли с ново съдържание.

Само един пример.

Понятието за нравствено усъвършенстване у Толстой е имало религиозно-моралистичен смисъл. Княз Нехлюдов от „Утрото на помещика“ след като претърпял неуспех в илюзорните си замисли да подобри положението на своите селяни, търси изход в нравственото усъвършенстване. По този път търсят спасение и Димитри Оленин, и Пиер Безухов, и Левин, и Нехлюдов от „Възкресение“. Проповядването на този път е израз

на консервативните възгледи на писателя, който не е могъл да намери вярната историческа перспектива в решаването на острите и сложни социални проблеми на съвременността.

В наше време понятието за нравствено усъвършенствуване придобива нов живот. Освободено от своя религиозно-моралистичен подтекст, то става израз на висшите стремежи на съветския човек към усъвършенствуване на своите морални устои. Това понятие неотдавна намери израз и в печата – в интересната статия на икономиста П. Маслов „Время в быту", публикувана неотдавна в списание „Новый мир". Говорейки за перспективите, които се откриват пред съветския човек във връзка с победоносното движение на нашата страна към комунизма, авторът на статията между другото отбелязва, че въз връзка с разширяването на услугите, които държавата оказва на населението, всеки член на съветското общество ще има все повече и повече време за. . . и тук авторът напълно резонно споменава думата у с ъ в ъ р ш е н с т в у в а н е. Какво лошо има в нея? Всяка дума има такъв смисъл, какъвто влагат в нея. Освободена от специфично религиозното тълкуване, което ѝ придавал Толстой, тя в наше време се разкрепостява и придобива своя истински велик смисъл. Паралелно с предвижването на нашето общество по пътя към комунизма, все по-благоприятни и по-съвършени ще станат условията за всестранното духовно и нравствено развитие на личността. Това развитие ще се осъществява в резултат не само на въздействието на обществото, но и от непрекъснато нарастващата вътрешна потребност на самия човек за усъвършенствуване.

Толстой винаги е имал остро чувство за съвременността. Той бил убеден, че истинско произведение на изкуството не може да се създаде извън живия контакт на художника със съвременния му живот. По самата си природа изкуството трябва да изразява духа на съвременността. Ето защо, казва той, колкото и да е голямо нашето уважение към творчеството на художника от минали епохи, изкуството на днешното време трябва да бъде преди всичко близко на хората. В 1896 г. Толстой записва в дневника си характерните редове: „Хората, желаещи да се покажат познавачи на изкуството и поради това възхваляващи миналото изкуство — класическото — и ругаещи съвременното — с това само показват, че не нямат усет към изкуството (т. 30, стр. 435).

В 1910 г. Ленин казва за творчеството на Толстой: „Това наследство е приел и над това наследство работи руският пролетариат".[1] Много идеи на Толстой, очистени от плевели, могат да бъдат поставени в служба на нашето време.

Толстой е за изкуство, близко и понятно на народа. Той дълбоко прозирал връзката между формалистическото, декадентското, антинародното изкуство и експлоататорския строй, безкрайно враждебен на истинското творчество. През ноември 1961 г., в дните на Толстоевия юбилей, на страниците на „Литературная газета" за пръв път бяха публикувани няколко извлечения от записките на д-р И. Н. Алтшулер, лекувал писателя през 1901—1902 г. Ето една от тях. Веднъж Балмонт посетил Толстой и му прочел свои стихове. Толстой се разсмял и без заобикалки заявил, че тези стихове са „нелепост и глупост" и язвително добавил: „Вие имате хубави рими, но трябва да прибавите и смисъл".[2]

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 16, стр. 297.
[2] Литературная газета, 1960, № 129.

Трябва да изтъкнем, че Толстой не усетил веднага опасността, която съдържало декадентството. По начало, както свидетелствува В. Ф. Лазурски, той наричал „това движение болезнено и се радвал, че не намира почва у нас“.[1] Но много скоро Толстой идва до извода, че радостта му била преждевременна. Мътният поток на декадентството все по-широко излизал на повърхността. И Толстой започнал да се изказва за него все по-рязко и непримиримо.

„Най-новите течения“ в изкуството той възприема вече не като безобидна глупост, а като много голямо зло, като упадък на буржоазната цивилизация, като „последна степен на безсмислието“. Отхвърляйки това чуждо и непонятно на обикновените хора псевдоизкуство, той неизменно му противопоставя реалистичното изкуство, близко със своите източници до творчеството на народа, здраво в своя стремеж към простота и яснота на изобразителните средства, към безкрайно усъвършенстване на художествената форма. „Странно нещо е тази грижа за съвършенство на формата — записва Толстой в дневника си. — Ненапразна е тя. Но ненапразна тогава, когато съдържанието е добро. Ако Гогол беше написал своята комедия грубо, слабо, не щеше да я чете и една милионна част от онези, [които] са я прочели сега“ (т. 51, стр. 13).

„В него, както ми се струва, живее дръзкото и любознателно немирство на Васка Буслаев и нещо от упоритата душа на протопоп Авакум, а някъде на върха или встрани се крие чаадаевски скептицизъм. Проповядвало и терзаело душата на художника Авакумовото начало, разгромява Шекспир и Данте — новгородски немирник, а чаадаевското се усмихва над тези забави на душата — впрочем — и над нейните мъки“.[2]

Тези великолепни редове на Горки помагат да разберем много неща в смутената, сложна и противоречива душа на Толстой.

Отношението му към декадентството, към „господарското изкуство“ отразява страстната ненавист на патриархалния мужик към несправедливия господствуващ строй на живота, потискащ нравствения закон и елементарната справедливост. Никой от руските писатели преди Горки не е чувствувал по-остро от Толстой връзката между „стопаните на живота“ и онази духовна култура, която те насаждали. В 1896 г. той вписва в дневника си редове, написани, както би казал Горки „с немирството на юнака“: „. . . Ясно стана, че всичко това: и романи, и стихове, и музика не са изкуство като нещо важно и нужно за хората изобщо, а глезене на грабители, на паразити, които нямат нищо общо с живота“ (т. 53, стр. 101). Отричането н а т а к о в а изкуство е било за Толстой форма на политическа борба със самодържавния строй и той го считал като условие за духовното, нравственото оздравяване на нацията.

Отношението на Толстой към декадентството напомня много отношението на Чернишевски към „чистото изкуство“. В. В. Стасов свидетелствува, че Толстой бил поразен от дълбочината и важността на някои идеи, изразени в „Естетическите отношения на изкуството към действителността“[3] Тези идеи явно някак съвпадали с неговите собствени убеждения. Такова съвпадане посочва и Плеханов „Толстой би се съгласил напълно с Чернишевски, когото той кой знае защо никъде не споменава, в това, че изкуството трябва да обяснява на хората смисъла на живота“.[4] Разбира се,

---

[1] „Литературное наследство“, 1939, т. 37—38, стр. 451.
[2] М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 14, М., 1951, стр. 290.
[3] Вж. сб. „Лев Николаевич Толстой“, ред. Н. Н. Гусева, ГИЗ, М-Л, 1928, стр. 358.
[4] Г. В. Плеханов, Искусство и литература, М., 1948, стр. 719.

не бива да си представяме тази близост толкова голяма. Толстой и Чернишевски са вървели по различни пътища. И техните естетически позиции са принципиално различни. Но това не е попречило на Чернишевски да усети в младия Толстой великата надежда на руската литература, както това не е попречило на Толстой на преклонни години да признае Чернишевски като автор на забележително теоретическо изследване.

Толстой предвидил, че ненавистта му към съвременното декадентско изкуство ще възбуди срещу него яростното недоволство на реакцията. Той пише, че ще го заподозрат в покушение срещу самите основи на художественото творчество.

Няколко години преди издаването на трактата „Що е изкуство?“ Толстой написал „Три притчи“, една от които — втората — има пряко отношение към предмета на нашия разговор.

Търгували хора, с брашно, масло, мляко и всякакви хранителни припаси. Търговците, в желанието си да забогатеят колкото е възможно по-скоро, започнали да смесват продуктите с евтини и вредни примеси: в брашното слагали трици и вар, в маслото — маргарин, в млякото — вода и тебешир. Търговците богатеели, а купувачът търпял, защото нямал друг изход. Но ето веднъж една опитна стопанка пристигнала в града. И тук тя разкрила измамата. Отишла на пазара и високо започнала да изобличава търговците, А те, страхувайки се да не би разобличенията на стопанката да им навредят, казали на купувачите: „тя иска да умори хората от глад“. Тълпата започнала да ругае жената.

И както и да се мъчела тя да убеди купувачите, че не иска да унищожи хранителните припаси, а само това — търговците да не тровят хората — не я слушали и продължавали да я обвиняват, че иска да лиши хората от необходимата им храна.

Толстой завършва притчата си с думите: „Същото се случи и с мен по отношение на науката и изкуството на нашето време“. Аз цял живот съм се хранил с тази храна и — добре или зле — се старех да храня и другите, както мога, с нея. И тъй като това за мен е храна, а не предмет за търговия и разкош, то аз без съмнение зная кога храната е храна и кога е само подобие на храна. И когато опитах тази храна, която започна да се продава в наше време на умствения пазар под формата на наука и изкуство и се опитах да храня с нея любимите си хора, видях, че голямата част от тази храна не е истинска“. (т. 31, стр. 61—62,).

След излизането на трактата „Що е изкуство?“ върху Толстой се стоварили поток от ругатни и инсинуации. Обвинили го, че бил призовавал към унищожаване на изкуството. „В защита на изкуството“,[1] „Безгрижна немарливост“,[2] „Софизмите на Лев Толстой“[3] — такива са заглавията на някои съчинения, появили се след трактата на Толстой. Порицавали великия писател в лекомислие, едва ли не в невежество. „Внимателният читател ще види — пише един от критиците — че граф Толстой е решил да погуби изкуството, но тъй като не може да намери вина у него, иска да

---

[1] В. Г. Вальтер, В защиту искусства. (Мысли музыканта по поводу статьи Л. Н. Толстого „Что такое искусство?“), Спб., 1899.

[2] Кр-ский. Беззаботное неряшенство. (Наше отношение к искусству. Теория Л. Н. Толстого), Спб. 1900.

[3] Артур Граф. Софизми Льва Толстого по отношению к искусству и критике, пер. с итальянского, Киев, 1900.

въоръжи против него читателя чрез подбиране на разни ужаси, уж извършвани заради изкуството.[1]

Под впечатление на такива изказвания в печата Толстой писал на Н. Страхов в 1891 г. „. . . С мен не разсъждават, а ме отпъждат с ръка като враг на науката и изкуството, което ми се стори обидно, тъй като аз цял живот съм се занимавал с това, на което те ме наричат враг, считайки тези неща най-важните в живота на човечеството“ (т. 65, стр. 276).

Трактатът на Толстой за изкуството станал своего рода злоба на деня. В похода срещу него се обединили хора с напълно различни идейни, философски и естетически убеждения. Толстой бил укоряван и от ляво, и от дясно — Мережковски, Брюсов, Шестов, Михайловски. От различни страни и в различна степен на критически патос обсъждали възгледите му за живота и изкуството.

Намирайки немалко общо между тези възгледи и своето собствено разбиране за художественото творчество обаче, Брюсов упреквал Толстой за уж проявен от него стремеж да лиши художника от необходимата му абсолютна свобода. „Ние изхождаме от общо положение — писал той — но стигаме до противоположни изводи. Толстой би искал и по външен вид, и по съдържание да ограничи областта на художественото творчество. А аз търся свобода в изкуството“.[2] Тук в пълна форма се е отразило присъщото по онова време за Брюсов крайно декадентство и онзи характерен за него анархо-индивидуалистически култ към своеволието, за което Ленин писа няколко години по-късно.

От друга страна се опитвал да осмисли етическата и естетическата теория на Толстой Л. Шестов. За него Толстой е велик актьор, който търси в своите произведения и теориите си не пътища за решаване насъщните въпроси на действителността, а само някакво нравствено утешение за себе си пред лицето на трагическите жизнени неуредици. В неговите романи — писал Шестов — „експлоатираният народ се явява на сцената не за да получи облекчение, а за да помогне на граф Толстой да облекчава и громи“.[3] Защото Толстой знае, че не е в състояние да помогне на бедните и обезправените и неговата проповед не е нищо друго, освен глас на викащ в пустиня. От тази гледна точка цялата етическа и естетическа теория на Толстой не представлява нищо друго, освен фарисейство и измама. В разговор с Горки Толстой веднъж язвително казал по адрес на Л. Шестов: „— Виж какъв смел бръснар, направо пише, че съм измамил себе си, значи — и другите съм измамил. Направо така излиза.“[4]

Съвсем едностранчив, субективно-социологически възглед за Толстой изказал и Н. Михайловски. В голяма статия, озаглавена „Десницата и левицата на Толстой“ и претендираща за всестранно разкриване философията на писателевото творчество, а също така и неговите теоретически възгледи, се съдържали и немалко точни и основателни забележки. Но в тази статия има и много груби грешки. Главната от тях е, че необикновената сложност на духовното развитие на Толстой, мъчителните противоречия на мисълта му, неговият възглед за живота се разглеждали като приумици на разкайващ се господар, който иска да успокои страданията на съвестта си и да изкупи вината си с опрощаване и търсене на пътища за сближаване с живота на народа. Толстой сякаш се свеждал до равнището

---

[1] Д. С. Тризна, Граф Л. Толстой об искусстве и науке, Киев, 1901, стр. 6.
[2] В. Брюсов, Об искусстве, М. 1899, стр. 9.
[3] Л. Шестов, Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше, Спб. 1900.
[4] М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 14, стр. 281.

на Димитри Оленин или княз Нехлюдов. Мъките и страданията на великия писател, отразили трагическите противоречия на руската действителност от следреформената епоха, настроенията на милионните маси патриархално селячество по същество се свеждали само до субективните му преживявания.

Естествено такава позиция изключва възможността да се разбере истинският смисъл и обективното значение на великите произведения на Толстой. Без да отрича свойствения му демократизъм, Михайловски обаче не могъл да разбере реалните противоречия на Толстой, неговата сила („десницата") и неговата слабост („левицата"), да отдели от него утопическата патриархалност от живия демократизъм. Оттук и неспособността на Михайловски да разбере народността на Толстоевото творчество. „На нас, на обществото, той даде „Детство и юношество", „Война и мир", а на народа не даде като писател нищо дори отдалеч наподобяващо нещо равноценно."[1]

Известна едностранчивост и догматизъм съдържа и оценката, която прави Михайловски на Толстоевите естетически възгледи.

В два броя на „Русское богатство" са напечатани негови бележки, значителна част от които е била посветена на Толстоевия трактат „Що е изкуство?". Отношението на Михайловски към трактата е критично. Той признава в него някои „отделни, цялостни мисли", но смята, че възгледите на Толстой за изкуството са изобщо много неясни, произволни, противоречиви, съвсем несъответствуващи на фактите, които той „потиска, чупи и премахва. . . заради своя догмат."[2]

Горещите спорове около трактата на Толстой не затихнали няколко години в печата. След дисертацията на Чернишевски в Русия няма теоретическо изказване по въпросите на изкуството, което да е привличало такова внимание и да стане злоба на деня, както това станало с Толстоевия трактат. Огромното значение на книгата му се състояло в това, че тя поставила теоретически проблеми — при това във време, когато буржоазната идеология активно насаждала индивидуалистически възглед за изкуството, стараела се да го изолира от идейните бури на съвременността.

В книгата на Толстой има много погрешни и субективни неща, но тя будела мисли и заставяла да се търси решение на големите и важни въпроси не само на изкуството, но и на живота. И в това отношение е напълно прав скулпторът М. М. Антоколски, който пише под пресните впечатления на току-що излезлия трактат на Толстой: „Както и да се погледне, в книгата на граф Толстой може да се намери много нещо, с което вие може би не сте съгласни, много, по което можете да спорите, но като цяло тази книга е удивителна вече само заради това, че кара мнозина да се огледат и замислят."[3]

Отрицателното отношение към съвременното буржоазно изкуство — руското и западноевропейското — изостряло интереса на Толстой към изкуството на бъдещето. На тази тема е посветена цяла глава в трактата „Що е изкуство?" Тя логично и органически завършва всички предшествуващи теоретически построения на писателя.

Съдържанието на тази глава е особено интересно за нас поради това, че дава възможност съвсем ясно да почувствуваме проницателността на цялата естетическа концепция на Толстой, нейните силни и слаби страни.

---

[1] Н. К. Михайловский, Литературно-критические статьи, М. 1957, стр. 119.
[2] „Русское богатство", 1898, № 3, стр. 150.
[3] „Искусство и художественная промышленность", 1898, № 1—2, стр. 60.

Съдържанието на тази глава е било подложено най-много на строгото изпитание на времето, на съда на историята.

Естетическата теория на Толстой притежава една забележителна особеност: тя е напълно лишена от умозрителност. Главното предназначение на изкуството, казва Толстой, се състои не в удовлетворяване на някакви отвлечени естетически потребности на обществото, а в това да помогне на хората да станат по-добри, отколкото са, да им помогне правилно да живеят и да намерят верен път към бъдещето. На 13 октомври 1894 г. Толстой записва в дневника си: „Цялото объркване идва оттам, че хората продължават да считат идеал това, което е вече изживяно и е престанало да бъде такъв. — Такива са полезността и красотата. Изкуството е умение да изобразяваш онова, което трябва да стане, онова, към което трябва да се стремят всички хора, онова, което дава на хората най-много блага“ (т. 52, стр. 147). Мисълта какво трябва да бъде изкуството на бъдещето неизменно се преплитала у Толстой с размислите му за пътищата на развитието на човечеството. Това придава на Толстоевата естетика историческа мащабност и перспектива.

Как си представял Толстой изкуството на бъдещето?

Преди всичко, смятал Толстой, то няма да е продължение на сегашното изкуство на „господствуващите класи“. Негови творци ще бъдат не избранници от богатите съсловия, а „даровити хора от целия народ“. Нужно е да се преустроят човешките отношения, да се изменят условията на обществения бит, да се премахне „неправилното разпределение на богатствата“. Тогава хората ще престанат да се делят на богати и бедни, а „художествената дейност“ ще бъде достъпна „за всички“ и ще стане всеобща потребност.

Съществени промени ще се извършат и в съдържанието и във фор мата на изкуството. То ще престане да служи на извратените потребности на паразитното малцинство от нацията и ще удовлетворява интересите на цялото общество. Това ще доведе дотам, че изкуството не само „ще се обогати безкрайно по съдържание“, но ще стане много по-ясно, просто и достъпно и по форма.

Наистина тук, както и в други случаи, в размислите на Толстой се вплитат характерните за него религиозно-морализаторски мотиви. Бъдещото изкуство, казал той, очистено от социалния опит на експлоататорските класи, ще придобие истинския си смисъл в това, че ще се проникне „от висше религиозно съзнание“ на обществото и ще съдействува за обединяването и братството между всички хора. Отново чувствуваме ахилесовата пета на теоретическото мислене на Толстой. Религиозните пътища го спъвали и му пречели.

Особено настойчиво подчертавал Толстой необходимостта да се изгони от изкуството духът на печалба и корист, толкова характерни за буржоазното общество. Художественото творчество не бива да бъде източник за лично преуспяване, художникът трябва „да живее обикновения живот на хората“. С остра, полемическа формула обобщава Толстой размислите си: „Дотогава, докато не бъдат изгонени търговците от храма, храмът на изкуството няма да бъде храм“ (т. 30, стр. 182).

Можем да кажем, че тук се крие ядрото на цялата естетическа концепция на Толстой, пресичащо се с неговото етическо учение. Изискванията, които Толстой предявявал към художника, винаги се отличавали с високата на нравствената позиция. Художникът трябва да бъде човек с изострено чувство за истина и справедливост, свободен от суетността и користта

на собственическия свят, проникнат от горещо съчувствие към народа. Само при това условие той може да създаде произведения, които ще донесат практическа полза на хората.

Колко такива мъдри завети остави Толстой за назидание на потомците!

Но между тези завети има един — и може би той е най-важният.

Толстой смята, че изкуството не е професия, а подвиг. Художникът трябва да се отнася към своята работа с пределно напрежение на духовните си сили. Всяко негово произведение е търсене на неизвестни далечини. Повече от всичко Толстой ненавиждал писатели, които сядали да работят със студено сърце и набрани готови решения. В края на 1900 г. той вписал в дневника си прекрасните редове: „За да може художникът да въздействува на другите, трябва да бъде търсещ, творбата му да бъде търсене. Само ако той търси — зрителят, слушателят, читателят ще се слеят с него в търсенията“ (т. 54, стр. 74). И още една бележка в дневника: „Истинско художествено произведение — заразяващото — се получава само тогава, когато художникът търси, стреми се“ (т. 55, стр. 77). Изкуството е вечно търсене. Така мислел Толстой и призовавал не само другите да следват тази свята заповед, но преди всичко сам той ѝ е бил верен винаги като художник.

Разкривайки възгледите си за изкуството, Толстой съвсем не е бил склонен да се занимава с абстрактно-теоретически философствувания. „Да пиша без цел и без надежда за някаква полза, решително не мога“ — отбелязва той в дневника си (т. 46, стр. 15). Тези думи с пълно основание могат да се отнесат и към теоретическите работи на писателя. Те са възникнали от живия опит на неговото собствено творчество и на съвременното му изкуство. Но теоретическите размисли на Толстой в областта на естетиката оставяли следи и в неговито собствено художествено творчество. Ето характерна бележка в неговия дневник, направена на 3 декември 1897 г. — наскоро след завършване на трактата „Що е изкуство?“: „Моята работа ми изясни много неща. Ако бог ми заповяда да пиша художествени творби — те ще бъдат съвсем други. И да ги пиша ще бъде и по-лесно, и по-трудно. Ще видим“ (т. 53. стр. 169). Толстоевата естетика имала ясно изразена практическа насоченост, конкретно въздействие върху творчеството на съвременните писатели. И тук се крие още един завет на Толстой, адресиран този път до нашите теоретици на изкуството: теоретическата разработка на проблемите на художественото творчество е толкова по-плодотворна, колкото по-непосредствено и по-дълбоко е свързана с живата практика на съвременното изкуство.

В естетиката на Толстой има много плодотворни и дълбоки идеи. Всяка проблема на изкуството Толстой разглежда в неразривно единство на съдържание и форма, като същевременно подтиква художниците към безкрайно усъвършенствуване на майсторството. Обобщавайки опита на реалистическото изкуство, тя на свой ред съдействува извънредно за обогатяването и развитието на реализма.

Естетиката на Толстой не е дълбокоуважаван музеен експонат, а източник на жива творческа дейност.

Тя е силно оръжие в борбата срещу реакционното буржоазно изкуство, срещу всякаква плесен в художественото творчество.

Тя е наш съюзник в борбата за по-нататъшен разцвет на социалистическата литература.

РАЖДАНЕТО НА ПОЕТА

Светозар Цонев

В тия стихове той бленува и действува, както и днес би действувал и мечтал, на оня жив български език, на който преди и след него не е писал никой.

Николай Лилиев

„Майце си“ — първата поетична творба на Ботев поставя не само блестящо начало на творчеството му. Тя става своеобразно съсредоточие на таланта му, открива неподозираните възможности на личността да изяви себе си. „Майце си“ ознаменува раждането на най-големия ни поет, необикновената жизненост и художествена неповторимост на таланта му.

Няма друг пример в нашата литература за такова спонтанно, неочаквано раждане на таланта. Вазов, един от връстниците на Ботев в поезията, дълго време преди създаването на „Борът“, стихотворение, което му донася поетична слава, прави твърде бледи, незначителни „опити“. Славейков трябва да извърви дългия път на подражателната поезия, преди да намери себе си, своята собствена поетична тема. Даже Чинтулов — един поет, който стои по-близко до Ботев с непосредствената изява на таланта си, в първите си стихотворения е почти съвсем „различен“ от познатия поет на романтичната младост на нашето Възраждане — авторът на първите бунтовни песни.

Раждането на поета Ботев идва пак по пътищата на неговата поетична младост, но колко е различно то „от опита“ на предшествениците му, на най-близките му съвременници. Сякаш той не се е нуждаел от предварителна подготовка, от дългия и мъчителен път на осъзнаване „поета в себе си“, от закономерното откриване на „възможностите на таланта“. Историята е направила добра услуга на поета. До потомците не трябва да стигнат първите опити, школските търсения, мъчителните следи на „черновките“. Вдъхновението на поета е отключило изведнъж своята неподозирана сила. Орелът сам е излетял, защото се е учил да лети някъде високо, понесен на крилете на своята собствена младост.

Че Ботев се е учил „да лети“ в поезията, това показва недвусмислено „Майце си“. Но колко бързо той е открил собствената си сила, концентрирал е необикновената мощ на вдъхновението, за да постигне по неповторим начин себе си като поет. „Майце си“ открива само началото на този поетичен полет. „Подготовката“ — тя идва направо от жизнеността на народната песен, от мамещите далечини на идеала, от мечтата за „правда и свобода“.

Както и да се оценяват художествените достойнства на стихотворението, макар и само като начало, като „етап в развитието на поета (както продължават да го разглеждат някои изследвачи на поезията му), то показва преди всичко творческата сила на един родèн поет, който чувствува вътрешната значимост, силата на словото, което твори поезия. Поет, който успява „да подчини“ словото на своето сърце, да изтръгне от него съдбоносна искреност на преживяното, с което ще каже всичко. Неотменната близост с народната песен, с народния начин на мисъл и израз, ще остане още тук само ботевски — единствен и неповторим в нашата лирика по глъбина и индивидуална изразителност, по поетичната свежест.

Съществуват много преки „фактори“ за влияние на народната песен върху творчеството на поета: и жизнената младост на нашата лирика, която най-добре е задоволявала чувството за поезия в една епоха, когато личното творчество не е станало още пълноценна поезия, и удивителният песенен талант на Ботевата майка, която е знаела по свидетелство на нейни съвременници стотици народни песни, и личните занимания на поета с народната песен още когато е ученик в Одеса и професор Григорович му дава да превежда български народни песни на руски език. Всички те обаче си остават все пак исторически факти, които само ни помагат да открием някои от източниците на творческата младост на поета.

Напоено от чистия извор на народната душевност в „Майце си“ блика живата вода на поезията. Още първото обръщение „мале“ — толкова характерно с чисто българската си народностна интонация, целият синтактичен строеж на речта, на поетичния речник — всичко е потопено в първичната красота на народната песен. Но и всичко същевременно е чисто ботевско, строго индивидуално и неповторимо като израз и обобщение, като поетична правда.

Всеки опит да се проникне в същността на Ботевата поезия безспорно започва с идейно-естетически анализ на „Майце си“. Откритата емоционалност на стихотворението, ярката му лирическа основа естествено предразполагат към анализ на неговото емоционално богатство, на духовния свят на лирическия герой, в който е съхранена младостта на поета. Един чисто „емоционален“ аспект към поезията на Ботев предизвиква живи реакции у читателя, подготвя го непосредствено за възприемане на емоционалната неповторимост на стиховете му. Това доверяване на емоционалния език на поезията безспорно определя първото вярно чувство за нея. Прието е и в поезията на Ботев да се търсят и определят мотиви. Самотност, униние, тъга — ето основните „мотиви“, в които се затваря емоционалното съдържание на „Майце си“. Но ако се приеме, че в стихотворението преобладават тези три основни мотиви, как те могат да се отделят от другите стихотворения на поета, да се противопоставят на целокупното му творчество? „Самотността“ съпътствува по свой начин различните творби на поета. Тя го противопоставя на робското примирение, на апатията и равнодушието на неговите съвременници. Наистина като „мотив“ в поезията на Ботев тя е своеобразен бунт на поета срещу враждебната действителност, оригинален израз на неговото емоционално отношение към живота. Самотността в „Майце си“ не е нито единствен, нито доминиращ емоционален израз на отношението на поета към живота. Тя не го затваря само в кръга на лично-интимното чувство. В лирическото самочувствие на поета тя е съпротивителна сила срещу робството. Тя е вяра и зов, надежда и борба. С нея той търси и предизвиква неукротимата си енергия, активно-борческата си воля. Не униние, самотност и тъга, а вяра в народните сили, в

жизнената устойчивост на личността — ето истинското емоционално съдържание на стихотворението. Въпреки че в него преобладава ярко сгъстена, мрачна картина на живота и едно трагическо огорчение от него. Но и най-крайните песимистични настроения в лириката на Ботев водят до драматично напрежение на силите, в което личността изявява себе си, жизнената неповторимост на таланта.

Дълбоко „лично“ в своята емоционална основа, стихотворението преодолява поетичния шаблон на епохата, чрез който любовта към родината се декларира в една твърде наивна, безлична форма. То превъзмогва познатото сантиментално-елегично чувство, тривиалните форми на патриотичната вярност към родината.

От нравствената драма на личността, която изживява обезсмислянето на живота без чувството за родината, в поезията на Ботев постепенно ще се роди по-голямата „тема“ — свободата, като върховна еманация на човешката личност. Но трябва по-напред да се роди „Майце си“ с първата мъчителна тръпка по нея. Трябва да се роди болката на личността в трагическата „всеотдайност“ на живота, в това самораздаване на младостта, която „съхне и вехне, люто язвена“. За да се постигне жизнената правдивост на Ботевата поетична мисъл, съкровената изповед на една поетична биография. „Майце си“ трябва да „преодолее“ първично-земното чувство към майката, за да се слее с духовната иманентност на всичко родно. Изповедта пред майката — да стане глас на съвестта, жертвен дълг към родината. Лирическата сила на „Майце си“ е тъкмо в тази съкровена преданост на любовта — в чувството за неразделност от съдбата на родината. Любовта към майката е „по-интимна“, но любовта към родината е „по-свята“. Може би тъкмо това е почувствувал народният поет Иван Вазов, когато е писал в известната си студия за Ботев, че „Майце си“ е стихотворение, „в което единствено се чуе задушевна и нежна лирична нота“. Вазов съжалява за това и сякаш не е искал да приеме, че и в другите стихотворения на поета звъни тази „задушевна и нежна нота“, че в цялата му поезия ехти тази „нота“ на любовта.

Може ли любовта към майката да заглуши всички други чувства в душата на поета? Може ли от любов към живота да се „трансформира“ в любов към смъртта, да доведе поета до пълен „егоцентризъм“ на чувство и воля? От единствения лиричен „мотив“ — отношението между майка и син — песента придобива много по-голяма драматична сила. От копнежа на поета да постигне „себе си“ идва непреодолимото желание:

Баща и сестра, и братя мили
аз да прегърна искам без злоба. . .

Тази първична жизненост на чувството е толкова голяма, че търси направо своето „реализиране“:

пък тогаз нека измръзнат жили,
пък тогаз нека изгния в гроба.

Веднъж родено, чувството овладява пълната си творческа сила. То търси пределна вътрешна художествена „кулминация“, за да се излее заедно с енергията на мисълта в най-съвършената си художествна форма, в най-пълноценното си жизнено съдържание.

Първична, неукротима енергия на стиха води до неочакваната „поанта“ в „Майце си“, сякаш недостатъчно „подготвена“ от вътрешното съдържание на стихотворението. Може би тук поетът не е могъл „да подчини“ словото

на поетичната мисъл? Може и техническото изискване на римуването да е наложило тази страшна дума в заключителната строфа — „злоба“ – с която отново се изявява клетвената съдбовност на чувството, сърцевината на поетовата мисъл. . .

„Майце си“ изявява властно художническата сила на поета Ботев. Изповедта пред майката става сурова и трезва самоизповед пред собствената личност:

Весел ме гледат мили другари,
че с тях наедно и аз се смея —
но те не знаят, че веч аз тлея,
че мойта младост слана попари.

Младостта тлее, изгаряна от бунта на надеждата, от съкрушената вяра в живота. Затова:

Една сал клета, една остана
в прегръдки твои мили да падна. . .

Прегръдките на майката са „мили“, другарите са също „мили“. Но те не знаят това, което Тя, майката, е длъжна да знае.

„Майце си“ не показва определено „езиково богатство“. Добре школувано, усвоено като поетична практика. Речникът на поета е съвсем „обикновен“, известен като постижение на езика. Но тъкмо в рамките, в живата плът на стихотворението той е тъй богат, необикновено ярък и изразителен.

Вътрешните противоречия в душата на поета следват едно след друго:

Освен теб, мале, никого нямам,
ти си за мене любов и вяра;
но тука вече не се надявам
тебе да любя: сърце догаря.

Някога Вазов виждаше в тази строфа „разточена, безжизнена и тъмна мисъл“. Колко пъти след това тя е сочена като пример за „противоречивост“, за поетическа „алогичност“. Но тук наистина чувството за „виновност“ пред майката преминава в своята противоположност. „Проклятието“ на майката става заплашващо, върховно морално обвинение срещу собствения живот.

Ботев е пял за всичко, което е било истински живот на неговата душа. Той е най-пестеливият ни поет, защото е изразил най-много истината за себе си в своята поезия. В „Майце си“ се разкрива цялостно личността на поета, непостижимата искреност на неговото вдъхновение. В единствената любов към майката отново се ражда и догаря любовта към живота. В мъчителното „самопостигане“ на личността какво е любовта без „вяра“? В това болезнено „обезверяване“ в любовта гори младостта на поета, руши се и се изгражда нова любов и вяра.

„Майце си“ — най-интимното стихотворение на поета — разрушава окончателно илюзията за лично, интимно щастие. В това „самораздаване“ в любовта, в болката по живота и предчувствието за смъртта всъщност се възземa непостигнатият идеал за живота. Даже „самоунищожението“ като лиричен акт на защита на любовта идва пак по преките пътища на защитния рефлекс, станал активна сила на противодействие срещу робството.

Ето го образът на поета „скитник злочестен“, дошъл направо от дълбините на народното съзнание, от битовите представи за морала:

Бащино ли съм пропил имане,
тебе ли покрих с дълбоки рани. . .

Трагичната „вина“ пред бащата е в нормите на установения морал. Няма в него по-висока мярка за „престъпление“ от чувството за неизплатен дълг към рода, към „името“ на бащата. Биографията на поета ни разказва подробно за непримиримостта на просветителя Ботьо Петков с революционните настроения на неговия син. Толкова по-ценно е това чувство в стихотворението, щом като в другите му песни никъде не се изразява в тази определена морална мярка.

Чувството към майката носи светло-благородна нежност и мъка, любов и нега към живота. То е постигнато с изключителна мярка още в първите стихове. В тази необикновена ботевска преданост към майката:

Ти ли си, мале, тъй жално пела,
и ли си мене три годин клела. . .

Младостта догаря без удовлетворяване на своя вътрешен идеал за живота. Пълното „самоизразяване“ на лиричното чувство ражда ярките сентенции на Ботевата поетична мисъл, които веднага се запомнят:

И срещам това, що душа мрази!

В болката на поета е спотаен гняв, в непостигнатата любов — омраза, в разочарованието — копнеж по идеала. Страшна и свещена ботевска омраза, която ражда в душата му бунт и гняв, любов и мъка. Омраза — равнозначна на любовта. Омраза — противодействие на малката, недостатъчната любов, която заплашва да я унищожи изцяло. . .

Тя не само „тлее“, тази „зелена“ младост, но и „съхне и вехне“. Поетичният речник явно се е възползувал от народните представи за младостта. Затова тя е „зелена“, тя е дъх и чувство от природата — вечната учителка на поетите Но тя „съхне и вехне“ — както е пак в народната поезия, с живи и прости олицетворения за нещата. В драмата на младостта ще се родят първите истини за живота —

кого аз любя и в какво вярвам,
мечти и мисли — от що страдая.

Тия страшни ботевски мечти и мисли! Те разпъват душата му. Те отнемат радостното му чувство за живота, но чертаят пътищата на едно по-високо духовно постигане. В „Към брата си“ тия неповторими „мечти и мисли“ ще добият истинското си съдържание: „Мечти мрачни, мисли бурни“. В „Майце си“ те все още носят цената на непостигнатото щастие, болката на спотаените сълзи. Но в тях блести необезценена вяра в човека, във вечния образ на родината!

Необикновена първична жизненост, витална неустрашимост побеждава в най-личната, „най-черната песен“ на Ботев. Лирическият герой в „Майце си“ не е „безпомощен“ в своята мъка. Не е някакъв самовлюбен романтик на далечното неосъществимо щастие, останал без перспектива в живота, без кръвния дълг на сърцето към своята „любов и вяра“. В елегията вече кълни този исторически оптимизъм, без който не може да се почувствува и оцени нито жизнената, нито поетическата сила на Ботевата поезия. Лирическият герой-поет не е „победен и сразен“, с „непревъзмогната младежка сантименталност“, както мислят и пишат някои критици, не дири самоволно, доброволческо „спасение в смъртта“ и стихотворението не е в никой случай „пасивен романтичен протест срещу действителността“.

Раждането на таланта при всеки поет се съпровожда не само с предълно, най-високо напрежение на нравствените му сили, но и с упорита, мълчалива работа над художественото слово, в което се съсредоточва цялата му художническа воля. „Майце си“ открива таланта и богатството на

Ботевата поетична мисъл и заедно с това — мъчителната работа над словото. Стихотворението ни дава възможност да проследим „развитието“ на таланта в границите на една тема, на едно нейно непосредствено изживяване. Поправките в „Майце си“ не са нито най-много, нито най-характерни, сравнени с другите стихотворения на поета, но те обхващат най-продължителен период от време, бележат първите „несъответствия“ между замисъл и образ, между чувство и идея и затова са най-значими като осъзнато постижение на гения на поета.

Между първата редакция на „Майце си“ (в. „Македония“, 1867 г.) и третата му редакция („Песни и стихотворения“ — 1875 г.) съществува толкова продължителен период, който фактически обхваща цялата поетическа дейност на Ботев. Ако в последната редакция на стихотворението са преодолени някои съществени недостатъци от първата и особено от втората му редакция (в. „Свобода“, 1870 г.), това показва, че талантът на поета непрекъснато се е развивал и „самоусъвършенствувал“. Към стихотворението Ботев се е върнал близо десет години след написването му не само като към първо свидетелство на своята поетична младост, но и със зоркото око на творец, който може да оцени истинската му поетична стойност. Носейки го в душата си, в будната си поетична съвест, той не е имал никакви основания да се откаже от него, да го остави в поетическата си „архива“.

Поправките в „Майце си“ показват не само движението на Ботевата поетична мисъл. Те разкриват и някои от общите качества на неговия талант. Без да разполагаме с ръкописите на поета, мъчно можем да си представим как стихотворението се е „родило“ в предварителната „работа“ на мисълта, в „капризите“ на вдъхновението, с по-малки или по-големи преправки, изменения и допълнения. Но още първата строфа показва, че най-значителното в нея — като непосредствен израз на поетическото чувство и мисъл се е родило спонтанно и искрено, и вдъхновението на поета е могло да „зафиксира“ най-необходимото за изграждане на художественото съдържание на стихотворението. Още в нея поетът е открил изразителната мелодика на стиха, мамещото чувство, което го сближава непосредствено с духа на народната песен. Още тук спонтанният бунт в душата му срещу всичко, което противоречи на вътрешното му „самочувствие“ на творец и гражданин намира забележителния стих:

и срещам това, що душа мрази.

Следващите поправки всъщност не обхващат цялостното съдържание на стихотворението, доколкото то се изявява още в първата строфа, а целят да го доразкрият, да уточнят мисълта и чувството, да намерят поверния художествен детайл, по-точния езиков израз. Не „нещастник“ пред съдбата се чувствува поетът, не наказан с някаква категорична присъда от нея — това звучи много по-сантиментално — неубедително (една „красива“ пародичност на чувството, от която Ботев се е пазил ревниво във всичките си песни). Подобен характер имат поправките: „но те не знаят, че аз ж а л е я“ — „че веч аз тлея“, „една сал клета ж а л б а о с т а н а“ (една остана), които „внасят“ по-ново съдържание в поетовите чувства, освобождават стиховете от тривиален израз, от случайни повторения, от бедна синонимика на думите.

Много по-съществени промени претърпява стихотворението във втората редакция, която някои са склонни да приемат като твърде свободна „преработка“ на Каравелов. Със своята маниерно-подражателна форма,

нагодена към някои от стилните средства на народната песен, тя е съвсем далече от „нерва“, от поетическата култура на Ботевия език. Всичко в нея— и поправките, и допълненията — са направо „вместени“ в рамките, в композиционната цялост на стихотворението. Вместо „ти ли си м е н е три годин клела — ти ли си с и н а три годин клела“. Вместо „люто язвена“ следва по-точното, даже „по-неутралното“ с оглед на дълбоко лиричното, „субективно“ чувство на поета — „люто ранена“ — все „обяснения“, които целят да направят израза „по-реалистичен“, да смекчат личния елемент, „произвола“ на чувството, а го правят значително по-слаб, художествено по-неубедителен.

Най-очебийна е художествената несъстоятелност на третата строфа. Тя е подложена на такава лесна, формална „преработка“, че наистина в нея се е проявил някакъв друг „стил“.

Весел ме гледат м о й т е другари,
з а щ о т о със тях и аз се смея;
т и я не знаят, щ о аз жалея,
к а к в а м и с л а н а м л а д о с т п о п а р и.

И тук вместо „м и л и другари“ следва отново „изясняването“ — „м о й т е другари“. Вместо ясната мисъл от втория стих — „ч е с т я х н а е д н о и аз се смея“ — обстоятелственото пояснение — „з а щ о т о със т я х...“, което изведнъж изменя вътрешния смисъл на стиха, като му предава студена логичност, граматическа... точност. Всичко в тази променена строфа освобождава стиховете от драматизма на чувството, от неговата емоционална багра. А каква тиранична роля е изиграла търсената форма на стиха „к а к в а м и с л а н а м л а д о с т п о п а р и“ срещу естествения израз на чувството — с тази изкуствена словесна конструкция на стиха, с търсена напевност, с маниерна инверсия.

Само един стих от втората редакция на стихотворението се отделя с художествената си убедителност: „с ъ р ц е е п ъ л н о с з л ъ ч к а б е з м я р а“. Според Боян Пенев той е „много по-съответствуващ на Ботевия темперамент“ — следователно би трябвало да се приеме, че е по-силен поетически, че изразява по-вярно художествената правда на стихотворението. За доказателство Б. Пенев привежда съответни примери: „и сърце зло в злоба обвито“ от втората редакция на „До моето първо либе“ срещу — „и сърце веч в злоба обвито — от първата му редакция; „злобна ги памет често повтаря“ от „Борба“ и пр. Тези особени матафори на Ботевата поетична мисъл, родени наистина от едно „всевластно чувство“, имат свое емоционално и художествено оправдание при стихотворения като „Борба“ или „До моето първо либе“, но те не могат да бъдат използувани като примери със същата мярка за „Майце си“. Изключително ботевски е стихът „сърце е пълно с злъчка без мяра“, но все пак поетът не го е приел в последната редакция на стихотворението, може би заради тази негова категоричност на чувството. Той отключва с повече творческа мощ гневната сила на чувството, но от друга страна го затваря в още по-ограничено лична, „егоцентрична“ сфера. Не е една и съща промяната в стиха, който в живата композиция на „Майце си“ отделя поета от болезнената му обич към майката, и в „До моето първо либе“ („и сърце зло в злоба обвито“), дошъл не само като една по-изразителна метафора, но и като своеобразно противопоставяне на малката, егоцентрична любов.

Сякаш за да получи едно „уравновесяване“ на чувството, в следващите стихове поетът отново „изневерява“ на себе си и отново следват още по-сантиментално-неубедителни, тривиални стихове:

Много аз, мале, с л а д к о мечтаех. . .
. . . . .
но не сполучих, щото желаех. . .

Явно е, отдалечаването от първата редакция на стихотворението не е в полза за своя автор. Каквито и да са били вътрешните му подбуди, в най-добрия случай те могат да служат като пример за „отклонение" от жизнените стимули на творческия процес, като тяхно отрицание. Проявил изключителна сила на таланта още в първата си творба, поетът се озовава бързо в сферата на обикновено „занаятчийство", сближавайки формално стихотворението с народната песен. Самочувствието на поета наистина се подхранва от една естествена близост с духа и езиковата изразителност на народната песен, но заедно с това, преодолявайки нейното „опекунство", той постига своята пълна творческа воля над „Майце си".

Неудовлетвореността от постигнатото е първият белег за самодисциплина на таланта. Ботев и в това отношение е учител на нашите поети.

Поезията на Ботев не може да се разглежда извън революционната му дейност. Но тя не може в никой случай да се затваря само в нея, да се обяснява чрез нея. Колкото и да е в зависимост от героическия подвиг на революционера, тя е преди всичко завоевание на нашия национално-творчески дух. Цялата творческа основа на „Майце си" показва недвусмислено, че първият поетичен порив у Ботев, първата тръпка на вдъхновението се раждат от неговото жертвено предчувствие за свободата, от гласа на родината, в който живее майчината песен. То е първото „самоизразяване" на таланта, първото мъчително преодоляване на съпротивителните сили на словото, истинско „кръщение" с него.

В темата за „непостигнатата" родина Ботев никъде не кокетира с чувствата на емигранта. Веднага би се получил познатия фалш на чувството, „сантиментализмът" на епохата. Нищо по-чуждо за духа на Ботевата поезия от това опоетизиране на любовта към родината, от традиционната „вярност" към нея. Ботев прави истинска революция в нашата поезия, освобождавайки собственото си творчество от всякакво недостойно „подражателство". Всички успоредни проучвания с творчеството на поетичните учители на Ботев — наши и чужди — не могат да доведат до сериозни и значителни резултати. Всички усилия да се докаже тяхното „пряко влияние" са съвсем безплодни. Затова по начало е неприемлива както тенденцията да се търси след „Майце си" влиянието на народната песен върху Ботев (което кой знае по какви необясними причини става все „по-голямо", като че ли „Хаджи Димитър" и „Обесването на Васил Левски" могат да се изравнят по художествени стойности с народните песни!), така и тенденцията да се „дооткрива" влиянието на поетите — наши и чужди.

Както всичко, което ни е завещал Ботев в областта на поезията, се отличава с пълна завършеност на съдържание и форма, така и „Майце си" се отделя с чисто свое музикално съдържание, неповторено в никое друго стихотворение на поета. Тази проста и драматична напевност на стиха, меката интонация на поетичния израз, спокойно-плавната цезура, която отделя вътрешното напрежение на стиховете — всичко в стихотворението е постижение на удивително тънко чувство за музикалната изразителност на словото. Еднаквите стихови размери в „Майце си" (5+5) се повтарят и в „Хаджи Димитър", и в „Борба", и в „Обесването на Васил Левски", но кой би могъл сериозно да твърди, че тези стихотворения не се отличават неузнаваемо едно от друго тъкмо със своето музикално съдържание? Истинската полифоничност на Ботевия стих е съвсем самостоятелен аргумент

срещу ограничената „структурна основа“ на стиховете му, в която поетът постига чисто своя „музикална графика“ — несъвместима с наивната теория за пълните музикални „заемки“ от народната песен.[1]

Обвинението срещу ритмично-структурното еднообразие в стиховете на Ботев не е обвинение срещу ритмично-мелодичното им изграждане и съдържание. Първото може частично да се противопостави на второто и самò да изчерпи „обвиненията“ си в него. Вземайки ритмично-структурната постройка на стиховете от народната песен (4+4, 5+5, 4+3), поетът постига индивидуалната изразителност на своя стих, доверявайки се преди всичко на ритмо-музикалното значение на отделната дума, която сама може да се съпротивлява на приетата структурност на стиховете от народната песен и да определя вътрешното музикално богатство на всеки отделен стих. Стихосложението на Ботев е една чисто негова „разновидност“ на силабо-тоническата постройка. Погрешно е да се мисли, че Ботев има предпочитание към силабическото стихосложение само заради предпочитания навсякъде у него еднакъв брой срички при стихотворенията му, както е не по-малко погрешно да се подценява тоническото изграждане на стиховете му. Ботев всъщност създава своя музикална система на стиха, свое определено силаботоническо стихосложение. Доверил се на стихосложението на народната песен, която му дава неограничени възможности за музикална изразителност и оркестрация на словото, той приема нейната силабична хармоничност, която от своя страна му дава безброй примери за чисто тоническо разнообразие. Тази неустановена тоническа постройка на стиховете всъщност му позволява да изрази неограничените възможности на своето музикално чувство за поезия.

Как по-конкретно се изразява това още в първата строфа на „Майце си“? Едно по-внимателно „прочитане“ на музикалната форма на строфата не може да не забележи най-главното в нея — последователната промяна в тоническото изграждане на стиха, подчинена на свои вътрешни закономерности. Върху началните срички на първите два стиха пада силно ударение —

Тѝ ли си, мале, тъй жално пела,
тѝ ли си мене три годин клела —

което изчезва в следващите два сиха, за да се замени с по-слабо и по-удължено ударение:

та скѝтник ходя злочестен ази
и срѐщам това, що душа мрази.

Тоническо „разнообразие“ се забелязва и в следващите строфи на стихотворението. Втората строфа следва началното тоническо изграждане на първата, но третата се явява вече със значителна промяна. Останало самò в началото на първия стих:

Вѐсел ме гледат мили другари —

ударението звучи много по-силно и сякаш „изтласква“ следващото силно ударение, което се появява чак върху следващата сричка на следващия стих: „че с тях нàѐдно и аз се смея“. Ударението се усилва още повече от следващата гласна, която стои непосредствено след гласната, получила

---

[1] Най-уязвими са в това отношение увлеченията на Иван Бурин, който в книгата си „Ботев и народния поетичен гений“ (1954 г.) във всички стихотворения на поета „вижда“... „приложения“ на стиха и поетичния език на народната песен.

ударение в думата. Така се е получил един стар непълен дифтонг, който поема цялостно върху себе си силното ударение от първата гласна и „скъсеното“, по-слабо ударение — върху втората гласна: „нàѐедно“.

Едно подробно изследване на музикалната стойност на ударенията в Ботевия стих би показало и друга такава взаимозависимост в музикалното съдържание на стиховете — би показало също така наличието на по-силни и по-малко силни ударения, на по-слаби и по-малко слаби ударения. И това безспорно би могло да обясни много вътрешни страни от музикалните „тайни“ на Ботевия език и стил. И тогава силабическото стихосложение в поезията на Ботев не би ни изглеждало толкова педантично-точно и последователно, както и тоническото — не би изглеждало толкова непоследователно и противоречиво.

Песенната мелодичност на елегията „Майце си“ дава основание на редица изследвачи на Ботевата поезия да я определят като произведение, построено изцяло върху структурно-музикалните особености на народната песен. Колко лесно се сравняват и изравняват по ритмика и интонация „Майце си“ с отделни народни песни. Еднаквите срички, еднаквите цезури не могат да скрият музикалната независимост на Ботевия стих от стиха на народната песен. Погледнете само как са разположени ударенията в стиховете от народната песен и в Ботевата елегия:

Тѝ ли си, мàле, тъй жàлно пела,
тѝ ли си мѐне трѝ годин клѐла.

В една и съща „архитектоника“ на стиха се проявяват различните права на поетичния език.

Музикалното богатство на елегията „Майце си“ безспорно излъчва значителна част от нейното художествено очарование. Но въпреки дълбочината на чувствата, трайната вътрешна сила на емоциите, в елегията не се проявяват познатите по-късно в стила на Ботев резки граници в чувството, страстните афекти на неговата мисъл, намерили отражение в честите прекъсвания и логически паузи в стиховете му, във въпросите, обръщенията, възклицанията и пр. Макар че е овладяна напълно вътрешната сила на стиха, движението на поетичната мисъл, нейното словесно-художествено изграждане е сравнително спокойно, плавно, необременено от тези внезапни изблици на чувството, на неочакваните антитези, които разкриват някои от най-изразителните, най-спонтанните качества на стила на поета. Явно е, извън все още „непълната“ проява на таланта, той събира в себе си своята творческа мощ.

Колкото повече след това стихът се освобождава от своите вътрешни рамки, от „тираничните“ изисквания на формата, толкова повече ще постига пълната истина за поета.

Ще постига жизнената сила на таланта.

РАЗГОВОРИ ОКОЛО ПОЛСКИЯ РОМАН

Ванда Смоховска-Петрова

В литературния печат на всяка страна намират широко отражение онези въпроси от литературно, литературно-критическо, обществено-културно и философско-идейно естество, които в определен период най-много вълнуват дадено общество. За да доловим по-важните от тях, без да се спираме на въпросите-еднодневки, трябва естествено да обхванем с поглед по-голям откъслек от време. В този преглед се проследяват някои от по-важните проблеми, които са привличали вниманието на полските критици, писатели и полската културна общественост през последните месеци и намериха своята изява по страниците на полския литературен печат. Поради голямото разнообразие и пъстрота на проблематиката, ще се ограничим тук само с онния въпроси, които засягат белетристиката и по-специално романа.

В литературната атмосфера, и то като че ли не само в Полша, витае напоследък някакъв копнеж за постигане на синтез. Той е свързан може би с копнежа по „възстановяване на унищоженото единство на човека" — вследствие на все повече развиващата се специализация във всички области на живота. Жанрът, сякаш най-пригоден за синтез, е несъмнено романът, и тъкмо с него критиката свързва най-големи надежди. Все отново и то с нарастваща настойчивост се поставят проблемите за съвременната и окупационната тематика. Изглежда, че съвременният човек се нуждае от някакъв дълбок синтетичен поглед върху вчерашния ден (окупацията и войната) и настоящето.

През последните години съвременната тематика надделяваше в творчеството на полските писатели и особено у младите. Критиката отбеляза този факт със задоволство, но същевременно изтъкна, че определението „съвременна тематика" е твърде общо и вече престана да задоволява. По друг начин схващаха значението на това понятие младите писатели, дебютирали след 1950 г., по друг начин го схваща най-младото литературно поколение. Първите проявиха в творчеството си „будеща учудване" осторожност и предпазливост, наред с подчертано недоверие към всякакви синтези (последица от култовския период). Те се интересуваха изключително от „вътрешната биография" на своето поколение и издигаха в култ искреността — „искреност на всяка цена". Но тя ги водеше до некоординирани, хаотични и недообмислени наблюдения, до митологизиране на собствената си личност, разкрасяване на „вътрешната биография" и в крайна сметка — до инфантилна самовлюбеност. Те по принцип не искаха да пишат „добри романи", а претендираха, че са по-близо до живота, до фактите, че самото им творчество става живот. Тази жажда за автентизъм, колкото и парадоксално да звучи това, ги отдели от света. Най-честата у тях форма на изява в първо лице беше сякаш функция на тяхната неспособност да се доближат до друг човек без предубеждение, да погледнат света с чужди очи, да надделеят собствения си егоизъм.

Както изтъква критиката, дебютите на най-младото поколение полски белетристи вдъхват вяра, че този подход към творчеството, наречен остроумно в една от статиите „самоопределяне пред малко и мътно огледалце" е преодолян. Заражда се нова тенденция — тен-

денцията към самоопределяне посредством диалога, посредством живия разговор с хората. Най-младите дават решителен отпор срещу натуралистичната, емпиричната подробност, проявяват стремеж към създаването на истински творби на изкуството, а не сурови документи за „истинския живот". Започват да търсят връзка между субекта и обекта, мисълта и бита единицата и обществото, човека и света. Разбират все по-ясно, че истинското произведение на изкуството не може да се слее с живота, а по самото си естество трябва да се отдели от него, за да стане изкуство. В последните романи на младите писатели проличава стремежът към намирането на някакъв осмислен ред, някаква действителност от по-висш разред, зад случайностите на съществуването. В процеса на търсенето младите творци все повече се убеждават, че успехът може да бъде постигнат само вследствие на дълъг, упорит и самостоятелен мисловен процес. Те престават да смятат за „истинска действителност" това, което е на повърхността и което най-лесно се хвърля на очи. Всичко това са обаче едва първи, правилно насочени стъпки. Достигането до някакъв синтез, до някакво по-зряло обобщение има пред себе си още дълъг път.

Някои от критиците смятат, че една от най-пригодните форми за обобщение може да бъде тъй наречения „политически роман". Този вид роман е доста широко застъпен в полската литература: да споменем само „Септември" от Йежи Путрамент, а от последните — романите „Превземане на небето" от Анджей Браци и „Пруска стена" от Витолд Залевски. За да може обаче да придобие обобщителна сила, този вид роман трябва според критиката да бъде поставен върху нови, правилни начала. В твърде интересната дискусия, посветена на перспективите на развитието на „политическия роман", отразена на страниците на краковското „Жичйе литерацке", бяха направени основни възражения против досегашния подход към този вид роман. Изтъкна се, че в досегашните „политически романи" човекът и неговото съзнание са били винаги поставяни по-долу от идеята. В тези романи човекът не се явява като творец на света, а само като изпълнител на дадените му от горе директиви. Той е изправен винаги пред една и съща алтернатива: да бъде верен или неверен, послушен или не. Изтъкнатият критик Влодзимеж Мачоич подчерта, че такъв герой не е бил в състояние да предприеме по-дълбока критика на несоцналистическите концепции на културата. Причината за това се крие във факта, че собствената му концепция не е била за него дело, в създаването на което да участвува като духовен сътворец. Тя е била за него само избраната от него необходимост. Книгите, родени при такова третиране на проблемите, са лишени от конфликт, от вътрешен драматизъм, превръщат се само в различни версии и вариации на темите „враждебност, отклонение, подхлъзване, падение, ерес". Генералните проблеми не могат да бъдат подхванати, докато не се освободим от сектантския начин на мислене. А този тип мислене, макар и намерил по-други форми на изява, се наблюдава и в творчеството на младите писатели. В техните книги често се срещат герои — млади хора, за които всичко важно, всичко съществено и притежаващо идейна и историческа значимост се намира извън тях. Сякаш светът върви по някакъв тайнствен, неизвестен и непонятен път, от който човекът може да разбере само една нищожна частичка.

Главният редактор на „Жичйе литерацке" Владислав Махейек, изтъкна, че големият политически роман не може да бъде създаден и тогава, когато стабилизирането на установения ред се разбира като търсене на лично удобство, и когато се води политика на невлизане в конфликт с никого.

Всред най-интересните размишления върху проблемите на съвременния полски роман централно място заема статията на Ана Буковска, в която авторката изказва мнението (подхванато по-късно и от Ярослав Ивашкевич), че продължител на полската „шляхтишка литература" се явява днес „селската литература". Буковска с право подчертава, че в Полша „шляхтишката литература" никога не е била изтласквана от „буржоазната" или „еснафската литература". Дори литературният герой на полската буржоазия е шляхтич — Вокулски от романа „Кукла" на Болеслав Прус. Шляхтишкият герой е сложил отпечатък върху народната психика, заедно с отрицателните си и положителни и заслужаващи запазване черти. „Шляхтишката литература" е създала образци на герои, модели за подра-

жание, които са упражнявали влияние върху цялото общество. Днес, според авторката, „селският роман“ е като че ли наследник на „шляхтишкия“. В селското съсловие се поддържат най-силно националните традиции и обичаи. Изворът на националното и битовото, какъвто е било винаги селото, не е пресъхнал и днес.

Както се изтъкна в началото, в Полша не престават да губят актуалност проблемите, свързани с окупационната тематика. И това не бива да ни учудва.

Винаги острият и проницателен поглед на изтъкнатия критик Ян Блонски и този път открива нови аспекти на този тъй вълнуващ проблем. В статията си „Унищожение на литературата или литературата на унищожението“, Блонски търси причините на онази безпомощност, която проявяват и най-големите писатели, застанали лице срещу лице с окупационната тематика. Тази тематика не престава най-живо и все тъй болезнено да вълнува най-пострадалите общества (еврейското, полското, югославското) и култури. Творците — представители на тези общества и култури са като разпънати: от една страна, — съзнават, че все още няма творби, достатъчно верни и напълно отразили чудовищното минало, от друга, — усещат, че не съществува по-наложителна задача от тая. Та тъкмо този съвременен апокалипсис е определил чувствителността на съвременния човек, а дори и на младото поколение, което не го е преживяло непосредствено. Но хитлеристката окупация все си остава тема, най-необходима и най-невъзможна. Защото опитът от онези години надраства всичко, което човекът е изпитал в своята история и затова създадените досега литературни форми на отражение не са достатъчни. И тези писатели, които като Ружевич, хвърлят анатема върху „лъжливата метафора“ и искат да открият „голата истина“ и тези, които се мъчат да възкресят „времената на унищожението“ в легендарна, „митична форма“ не могат да достигнат пълен успех. Ако оставим „самите събития да говорят“, рискуваш гласът им да звучи само дотогава, докато не са се заличили още спомените за тези събития. При това литературата не е в състояние да даде неутрален, обективен образ на дадения факт. Неутрален и обективен би могъл да бъде само фактът, повторно точно произведен. Апокалиптическият ужас на окупацията, безсмислеността, случайността, масовият характер на унищожението изключват и разглеждането на тази тема в рамките на трагизма. Вярата в ценностите, която е била крайъгълен камък на трагизма, тук е разклатена — жертвите са заразени с нихилизма на палачите. Тъкмо тази „невъзможност“, неприложимост на трагизма е според Блонски едно обяснение на „удивителната“ склонност на съвременната литература през последните 20 години към заместването на трагизма с гротеска. Прочистващата мощ на възвишеното отстъпва място на прочистващата, или по-скоро изгарящата, мощ на хумора. Окупационният призрак продължава да заразява литературата и трябва да я заразява, за да може най-сетне да бъде преодолян.

По страниците на полския печат се разглеждат и въпроси, свързани с формалните свойства на съвременния роман като определен литературен жанр. До интересни заключения стига в статията си Лешек Пророк. Според него, а това становище се поддържа и от други, през последните десетилетия се наблюдава „есеизиране“, „драматизиране“, „лиризиране“ на романа, т. е. проникване на елементи, типични за есето, драмата и лириката в романа. „Днес е вече известно — пише Л. Пророк — че най-голямо бъдеще в прозата имат поетите и драматурзите.“ Това явление авторът обяснява с новата функция, която в наше време трябва да изпълнява романът. Някогашният роман се е занимавал с отделните области на живота. Съществувал е роман за формиране на личността, социален роман, психологически роман и т. н. и във всички тези области писателят е успявал понякога да изпревари науката. Днес науката, вече тъй развита и специализирана, престава да дава на човека „образа на цялото“. Създаването на такъв образ става задача на изкуството. Затова с несрещана досега настойчивост се иска от изкуството да дава образа на целия живот. За да може да отговори на това изискване романът трябва да бъде построен от много слоеве, да бъде многопланов, „многоетажен“, а това не се постига със старата натуралистична техника. Тя е вече неспособна да покаже интегралния човек и цялата богата гама от неговите преживявания.

НЕИЗВЕСТНИ ПИСМА НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ ДО НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Елка Константинова

Димчо Дебелянов и Николай Лилиев се запознават през лятото на 1907 г. в село Долна баня, Ихтиманско. Там Лилиев работел в дъскорезницата на Сребърникови — водел търговските книги. Димчо Дебелянов — млад, почти юноша, току-що завършил гимназия, пристигнал през ваканцията на гости на сестра си Мария Григорова. Той вече бил чел няколкото печатани стихотворения на Николай Михайлов и веднага се сприятелил с него.

„Дебелянов тогава (1907 г.) — спомня си Николай Лилиев — беше възторжен, млад. Грижите не бяха хвърлили още сянка върху неговите детски сини очи. Четеше много. Пишеше и рецитираше чужди и наши поети. Живееше само с поезия, макар да беше винаги зает и с държавна служба, коректорство, преводи, репортерство. . . Откакто се запознахме, Димчо започна да дохожда много често в Долна баня. Беше възторжен, начетен и много разговорлив момък. Понякога ходехме пешком до Сестримо, където сестра му беше учителка. По целия път говореше изключително той. Не обичаше София. . .“

Лилиев запознава Димчо Дебелянов с Димитър Подвързачов. Тримата стават неразделни, сърдечни приятели, сътрудничат в едни и същи списания, увличат се от едни и същи писатели и поети.

Близкото приятелство между Николай Лилиев и Димчо Дебелянов продължава до последните дни от живота на Дебелянов.

Седемнадесетте писма, които публикуваме тук, са взети от личния архив на поета Николай Лилиев. Писани са в периода от 1909 до 1914 г Първите две писма са изпратени от Долна баня през 1909 г. и са адресирани до Николай Михайлов, квартал „Табахна“, Стара-Загора. Писмото от 1913 г. е изпратено до Търговското училище в Пловдив, където Николай Михайлов е учител. Останалите писма са адресирани или до Париж: France-Paris (17-ème), Rue Baryc 10, M. Nicolai Michailov или на адрес: Basel, Schweiz, N. Michailow, bei Fr. Rorn, Friedengasse 34. Предпоследното писмо, от 6. VIII. 1914 г. е изпратено пак до Стара-Загора, а последното е без дата и без адрес и е диктувано от Д. Дебелянов на Йордан Мечкаров.

1

24/VII, (1909)

Мен ме е обхванало странно желание да пиша писма, комуто и да било, за каквото и да било. Самото явяване на раздавача, наверно когато може би не го очакваш, ще ти създаде едно малко удоволствие сред скуката в Ст. Загора, и аз може би само затова ти пиша. Защото ти виждаш, че писанията ми са твърде просташки и пусти. В Д. Баня ще бъде много мъчно, особено сега, в тези „размирни дни, усилни дни“! Много ти здраве от всички, за които веднага ще си спомниш, щом помислиш за Д. Баня.

Димчо.

2

29. VII. 1909 Долна баня

Снощи у Х. Калчо[1] грамофонът свири онова парче от някаква си опера „Хугеноти", което ти лани обичаше да слушаш. Макар че то бе изсвирено по грамофонски, и бе последвано от едно разтегнато турско маане, се пак бе доста силно, за да извика у мене хубави спомени за хубавото ланско време. Аз, както виждаш, често си спомням за това време. Наистина ли заслужава то, да се спомня често за него не зная, но в сравнение със сегашното, то беше много по-хубаво. Сега, аз се щурам като див из ул. „Търговска", изтягам се в читалището или у Х. Калчо, чудя се и се мая на тънкия и дълбок г. директоров ум, на остроумията на Гаджана, „развивам" „социалистическа" дейност чрез писане покани за събиране пари в полза на стачниците в кибритената фабрика на гарата,[2] къпя се из Марица с учениците *и* др. и др. В Баня ще стоя до в събота, защото трябва да се стои някъде, а в Заара[3] няма да дойда, защото нямам ни повече отпуск, ни повече пари. Опитвам се да сантименталнича понякога и да уйдурдисвам стихове за изгубената пролет, но напразно. Мен сега всичко ми е тъй безразлично, че аз отивам даже до там, да мисля не ли си ти щастлив като можеш да кажеш „зер тука е пусто и т ъ ж н о, — м н о г о т ъ ж н о". Щом като ти се радваш на всяка случайна карта, je prents la liberté[4] да ти пиша по-нататък и за някои неща в „Mercure de France"[5] и повече новини. Поздр от всички ДД.

3

София. ред. Ден" 23. III. 1910 ст. ст.

Николай,

Завчера получих „Les Sonnets d'Amour"[6] и още не мога да им се нарадвам. Пред мнозина аз вече се похвалих с драгия за мен подарък, като им казвах от къде иде той. Изражението по лицата на всички говореше едно: „Колко е хубаво да има човек такъв славен другар. А аз съм цял престъпник спрямо тебе — отдалечен от всичко, което те е интересувало и интересува. Ще ме простиш — аз съм тъй улисан, тъй разсеян, тъй унил сега „в началото на пролетта", че сам не зная къде ще му излезе края. Пишеш: „дай ми възможност да познавам твоето творчество". Ха! Ха! Ха! „Творчество!. . ." (Помниш ли в Андрейчиновото „Dolce far niente"[7] израза „Надежда? Хм!. . .") Последното ми печатно произведение е за атлетските борби в един цирк, гостуващ сега в София. Жално е само, че антрефилетата в „Ден" не се пишат в стихове. Този продукт на моето творчество наверно много би спечелил. Силно желая, Николай, да ти пиша смислено, добре наредено, мъдро писмо, защото зная, че ти не обичаш разхвърляните фрази. Ще го сторя при по-смислено настроение (израз!). Яворов издаде вече своите летежи — утре в други ден ще ги взема и ще ти ги пратя веднага. Ще ти пратя също и второто издание (преди 2—3 год.) на „Стихотворения", за да видиш както аз вече видях как работи Яворов, какво е оставил в новото издание, какво е изхвърлил и какво е изменил. Из родната ни литература почти нищо ново няма. Из руската може да има, но аз не зная, защото от 2—3 месеци не съм виждал руско списание. Какво да се прави! ! Само в „Славянскія известія", получавано в редакцията имаше напоследък една бележка за българската литература — кратка бележка. Отбеляза се съществуването и на „Съвременник" и се казва, че редакцията се считала задължена да дава всеки месец по един разказ и по няколко б е з г р а м о т н о н а п и с а н и с т и х о т в о р е н и я. Как ти се вижда а? Във всеки случай, на мен се пада най-голям дял от този комплимент. . . За „Бълг. сбирка" се казва, че било „почтено списание". Името на Кьорчев, като редактор на Слънчоглед е писано така: г. Де Кьорчев. Това прилича на френското de или на немското Von нали? Дирижен печати в „Бълг. сбирка" едно дълго стихотворение под име „Terra incognita". Това май не прилича на „Via dolorosa", но нейсе. . . А мойто име над „Отгласи" и „Станси" бе писано само Дебелянов. Види се, печатарите, защото този

позор е тяхна работа, са счели , че е излишно името, когато „авторът“ е толкова много, толкова много популярен. . . Твоите „Химни на Пролетта“ ще открият сегашната книжка на „Съвременник“. Ще ги видиш. Ще гледам да ги коригирам и аз, та да не се омаскариш поне ти с безграмотност.

Днес, и от твойто писмо и от „Le Temps“[8] аз научих за смъртта на Мореаса.[9] Написах още снощи нещо за него и неговите станси, но днес, като че ли няма да се помести, защото ще трябва да се печатат „много по-важни работи“ — малката България с малките си редактори и вестници нима може да се интересува от смъртта или живота на такива великани? За нея трябва повечко кал, защото сегашната като че ѝ е недостатъчна. Ще гледам утре да влезе. Ще прочета още веднъж стансите, за да видя какво е изгубила Франция с него, ако, разбира се, мога да видя аз това. Статията в „Mercur'a“[10] ми се струва, че следва, за това ще чакам завършека ѝ за да я прочета. Пък нямам време и ищах, да го вземат дяволите, Димитър е сега добре. Не мисли да пише разказ, но аз съм вече замислил един. Виж в какво е работата. Погребват някого и при погребването му един държи реч, с която без да ще разсмива всички, даже и близките му. Подир това стават ред смешни работи, пред които никой не може да задържи смеха си. Това е само зрънцето. Ако го развия и оформя сам, вярвам, че би излязло нещо не съвсем глупаво и не съвсем неоригинално.

Дадоха ми коректури сега.

Сърдечни поздрави

Димчо.

Отстрани на писмото е добавено с молив: Писмото е безграмотно нали?

4

25. V. 1910

Ще почна пак с извинения, мосю Лилиев: ще ме разбереш ли или не — не зная, но причината да ти не пиша толкова дълго време, не се крие никак в някакво мое нежелание да сторя това. Тъмно, Николай, тъмно! А пък „светлата жажда“ става се по-силна и по-силна! Сега сме в магазина. Бай Мирчо перспективата е на същата маса. Пием вермут, мислим за онези, които са далеч от нас и плачем без сълзи за всички, които са велико самотни, безбрежно самотни. Най-мили поздрави!

Димчо.

Да ти представя моя другар: Н. Сяров, знае хубаво руски и пее чудни оперни парчета и той е от занаята.

(Писмото е на илюстрована картичка.)

5

София, 27. V. 1910, ст. ст.

Коректорът на почитавания в-к Ден, дошел по-рано тази сутрин тук — в редакцията, реши, преди да му са предложили някоя прясна-прясна шпалта за коригиране, да напише дълго-дълго писмо, макар и с молив, на своя незаменим далечен Николай Михайлов-Лилиев — Одуванчик-Гений без портфеил и пр. Трети път вече той попипва мазното си, прилично на слива носле (у-ха! с ѣ го писах!), нервно резчепква една пъпка на връх челото си и не знае. . . не знае „отде да започне, да му изприкаже с някоя леснина всичките си мъки, малки и големи, които той тегли в тая младина“.

. . . Е, Николай, най-после аз надвих мързела си, който според думите на бащата[11] ти дивно възпя в стиховете „Аз обичам . . . всяко празнично безделие на самотния си дух“, и възползуван от това ще ти пиша много, много, много!

Преди всичко да те въведа в редакционната атмосфера. Рано е още — 9 часа сутринта. Г-н Абрашев, съчинителят на „политическите бюлетини“ още не е дошел. Сам съм в позната тебе схлупена редакционна которка, в която и ти си коригирал. А pardon — Лазар — експедиторът е тук — лепи адреси и напява турски маанета. До дясната ми ръка се мъдри първата днешна шпалта — част от подлистника „Студиозус Траутман“, превеждан великолепно неграмотно от една млада и хубава Велчева роднина. Донесоха сега и втората шпалта. „Първи шпалти коригирахме ли ний? — Не сме още, няма и скоро да го коригираме, защото е на втора страница. . . Пък вън тъй тъжно вали, Николай! „Цветята, слънцето, те мяркат се мъгливо, като че призраци от някогашен сън.“ И това било май, и това било младост, време на пориви и на упования! ! — Вятър!

Литературните въпроси ще оставя за по-после. . .

Най-важното „събитие на деня“ (за това „събитие на „Деня“ ще ти разкажа едно анекдотче после) е стачката на тютюнопродавците. София без тютюн! ! Ужасно — вчера един подлудял и се опитал да се удави! Само тук-там продават скритом. Лазар ни продоволствува с папироси, защото ни станаха вече необходимост, както бяха — ти знаеш. Вали. . . вали. . . вали. . . Мислите ми са крайно разбъркани — впрочем те някога едва ли са били наред. От няколко деня, обаче, ме плаши вече мисълта, че ще стана идиот. Смешно нали? Донесоха третата шпалта — прекъсвам.

Коригирах статия от А. Теодоров -Балан и го псувах през цялото време. Абрашев вече дойде и те поздравя.

Вчера и днес получих картички от тебе. Излъгах Лазара, че писаната на френски (е) от едно много хубаво младо момиче — Анфиса — което следвало в Париж по зъболекарство. Погледна ме с овлажнени очи и ме нарече „щастливец“. Как понякога невинна шега може да създаде кръвна обида. Защото, не е ли обидно да те наричат „щастливец“, когато всеки елемент на душата ти трепери от жал по отминати щастия и от страх пред дъждовна и пустинна бъднина. Но, ето, „той“ непознатият мой спътник стои зад мен, гледа редовете, които пиша, смее се и шепне: „Лъжеш, лъжеш, лъжеш! Това са само фрази, фрази, фрази. . . който прочете това, което горе си писал, ще се усмихне снизходително!“

Това прилича на цитирано от някоя книга, нали? А ти знаеш как мразех и мразя преструвката и сантименталничененото.

Не зная, Николай, какво ще се прави. Едновреме вярвах в стихотворството. Просторът, който би се разкрил пред мене когато излеза на свят, мислех тогава, ще ме опияни и ще ми даде нова мощ за нови устреми. Това мина. Нужно ли е, да ти повтарям, извинен сега аз считам това за детинска, дребнава мечта, и че даже да бих станал всесветска знаменитост — говоря за търсенето на слава — не бих бил задоволен. След това, аз повярвах във всеизцелителната велика сила на любовта. То минава, ако не е минало вече. Виждам сега, че аз много съм очаквал, и за това дочаканото ме разочарова. И, ако сега седна да пиша или писмо или стихотворение на или за оная, коятоедалеч, аз чувствувам, че лъжа и себе си и нея. И се влача без охота да живея, но и без сила да затворя прозорците, които гледат към живота.

Стига вече за себе си да ти приказвам. Може би, не е и толкова интересно.

Реших да се отделя вече от Яворова и днес след обед ще ти го пратя, заедно с второто издание на „Стихотворения“. Страх ме е да не ти побъркам на изпита. Но, щом го искаш сам!

Тъкмо започнах за литературата, по коридорчето мина Алекс. Кипров. Печатил беше в „Просвета“ (тя захвана пак да излиза) един разказ „Моят рожден ден“. Имах чест да го чета в ръкопис, собствено да го слушам като го чете авторът му пред мене. Каква чест. Хвали се често, че писал някога хубави стихотвворения, а към моя милост храни топла обич като към надеждно момче.

„Балканска трибуна“ откри литературна анкета. 1) Кои двама славянски писатели, живи — най-обичате. 2) Кои — български. — 3) Кои произведения на българските двама. Много отговори са дадени до сега (около 60). Изглежда, че ще спечелят Страшимиров и Яворов. Има и куриозни отговори. Един напр. приписваше „Симфония на безнадежността“

ва Петко Тодоров! Ужас и безумие! Може би ти четеш понякога бълг. газети и знаеш и това. Гюро[12] се канеше да отговаря — нещастният Гюро, колко е жаден да види именцето си някъде. Това е впрочем обяснимо и аз го съжалявам искрено.

Имаше конкурс за славянска приветствена песен по случай славянския събор в София на 23 юни т. г. Съблазнен от премията, 80 лева, аз плюх на всеки срам, проституирах със себе си и предложих свое сочинение. Проектите били 28. Комисията, съставена от Н. Атанасов, Иширков, Цонев и др. не харесала нито един и натоварил, сир. поръчали една песен в работилницата на г-на народния поет. Песента е нескопосно нареждане на думи, бледо и измъчено създание. — „Дай ми тефтерчето, татко Зевсе!"

Списанията напоследък много се наплодиха. „Съвременник" VI кн. ти е изпратен — той закъсня малко този месец. В Бълг. сбирка Дерижан печати две-три нещастия. Горкият! Как се възхищава от своите микроскопични рожбици — по всичко личи това. В „Съвр. мисъл" се промъкнахме и ние. Печатахме един сонетец: „Грижата", който за някои бил хубав (казаха ми 4—5 души), но за самият мене е твърде далеч от „хубав". Както и да е. В същата книжка имаше от Карановски, Минко Неволин, Бабев, Душечка[13] (един превод от Гипиус) и Дерижан. Работите на последния бяха съвършено несъстоятелни брътвежи (ако може така да се каже!).

Излиза сп. „Наблюдател" редак. от Страшимировци, Руневски и Стаматов. В последната книжка имаше 2 стихотворни пиеси от Антона „При Симеоновата кончина" и „В подземни град". Някои ги харесват, но аз съм много наклонен да ги мисля само за фантасмагории, блестящи само с външни накити, които крещят: „Ние сме поезията, ние сме красотата!" Става ти смешно, а и жално за инък симпатичния Антон, който единствен, може би, у нас живее за изкуството.

Земледелската партия започна да издава свои литературен орган „Земеделска мисъл". Първата книжка ощастливи с едни кресливи стихове на Бабева, които той, останал наверно без пари, наверно е писал специално за случая. Проституция! Но какво ще правиш? След това последва една поема от Г. Райчев (наш Гюро), която започва така.

„Смрачи се, мръкна, тук и там
нощта веч черен плащ размята."

По случай славянския събор ще излезе една „Славянска антология — отбрани преводи от различните славянски литератури". Димитровите „човечета", собствено хубавият негов превод влиза. Също и друго едно стихотворение — превод от същия. Събрал ги е Чилингиров. Той е все същият славен „бащата", какъвто винаги си го знаял. Виждаме се обаче твърде рядко и за малко, защото е зает в „магазина", а ми се не иска да го залисвам, често пъти с брътвежи и глупави „литературни интриги".

Сега за анекдотчето: едно от „момчетата" в магазина, ако се не лъжа, Митьо, като чело в „Балк. трибуна" заглавието на отдела „Злобата да деня", питало след това, кой е този Деню.

Писмото ще те измори навярно. Още повече, че е писано набързо и е тъй разхвърляно, тъй безобразно разхвърляно. Забравил съм сигурно да ти пиша за неща много по-важни за тебе. Ще прощаваш. Пиши и ти нещо повече. Аз съвсем не без радост срещам твоите писма

Бъди здрав и горд, Николай!

Димчо.

6

София 8 и 9. X. 910 ст. ст.

На такива листчета, Николай, преписваме стихотворенията за Антологията.[14] Не ти писах досега, защото очаквах „трите волюма красиви френски стихове". Днес ги получих — чак днес — и горещо ти благодаря, неизказано ти благодаря. У Димитрови[15] сме — аз и Гюро. Преди малко вечеряхме заедно. Ядохме много ряпа. Сега Димитър лежи

на кревата, чете стихове из Вазовите „Звукове“. Смеем се, чудим се, възхищаваме се, подиграваме се.

Слушай сега, какво ще диктува Димитър:

Онзи ден ходих в Министерството при нач-ка Лазаров. Той бил страшен дурак. Разговаряхме се доста и доста оживено. И най-сетне останахме с това решение: веднага ти да напишеш специално заявление в М-вото. В него да изложиш, подробно, ясно, убедително и трогателно всичките мотиви, които те карат да искаш промяна на школата. Подчертай обстоятелството, че целта на М-вото да те направи учител в търговско у-ще по френски език ще се постигне също тъй, може би, по-добре, ако преминеш в друго училище. Изтъкни голямата претрупаност с часове в сегашната ти школа, но изкарай, че това е неудобно за твоите външни занятия с езика напр., защото Лазаров знае, че ти имаш и други стремежи и изглежда, че подозира, какво те са причината, дето ти искаш да отидеш другаде, за да имаш повече време. Изтъкни, че ти си възрастен мъж, няколкогодишен банков чиновник, живял свободен живот на бълг. гражданин, та ти е крайно неудобно съученичеството с френските хлапаци. Подчертай, че в това у-ще, ограден с богаташки синове, положението ти на одърпан български стипендиант е много неловко. Наблегни, че таксите са много големи, че 200-те лева са съвсем недостатъчни за живеене в Париж, направи даже и един по-подробен месечен бюджет, дай, ако искаш фактически подробности за отрупаността на програмата и изтъкни, изобщо, всичко, което ти смяташ за положителен мотив, подкрепящ искането ти. На всичко това придай възможна по-благовидна форма. Повтарям, гледай да не се подозре, че ти за свой личен кеф искаш промяната, а да се напипа, че целта на държавата, която те праща, ще бъде пак постигната. А тази цел, Лазаров ми каза, е да бъдеш преподавател по френски в търговско у-ще.

Както ти казах, г-н Лазаров е чудовищен серсемин. Се пак, обаче, полуобеща, че ще вземе присърце каузата ти и изказа надежда, че ако не сварят за първия семестър, поне за втория ще могат те премести. Не бил той сам, който ще разреши окончателно въпроса. Но той ще докладва работата на м-ра.

Заявлението си изпрати до мене. Аз ще го поднеса на тези идиоти. Даже, ако мога узна времето, когато той ще го докладва на м-ра, може би да опитам чрез други лица да кажа две-три думи и на самия Кръстев-ефенди

(Друго няма вече какво да му кажа).

Гледай по-скоро да изпратиш портрета. Имай пред вид, че това писмо, диктувано от Димитра, писано от мене и слушано от Гюра ние го смятаме за три отделни писма. Ще прощаваш, че е много нечисто писаното. Часът е вече 10½ и ние с Гюро бързаме да се очистим, едно защото ни се спи, и друго защото пихме по две чаши бира. Щастие! !

Утре ще допълня писмото и ще ти го пратя.

Продължавам в редакцията, с молив, както виждаш. Преди малко получих картичка от тебе — ...* много хубава. В н е я си писал ти. . .* за което споменаваш в друга картичка, получена вчера.

Какви литературни новини да ти пиша. Вярвай бога нищо ново няма. Всичко е много мъртво. В „Съвр. мисъл“ Карановски печати пак — твърде бледи стиховце. В „Бълг. сбирка“ в последната книжка са се подвизали Дерижан и Дринов със стихове. Дерижановите нещастия някъде говорят за способността на това умразно литературно хлапе да ограбва безмилостно чужди работи, особено тези на нашия млад, обещаващ, мил приятел — поет Николай Лилиев. Нямам на ръка повече негови работи сега, за да ти покажа нагледно това. Наскоро ще гледам да направя в едно писмо няколко извадки от тия нещастия. В Народния театър се дава „Врази“, пиеса от Д. Страшимиров. Има ли нужда да ти казвам, че беше крайно глупава, нетърпима даже. Но, у нас така върви. „Г-н Вазов“ излезе и охули пиесата в „Ден“ под псевдонима „Ламбев“. В в. „Реч“ нарекоха този „Ламбев“, без да подозират к о й е той, „литературен апаш“! !. . . Как ти се вижда. Миличко, нали?

---

* Неразчетени думи.

Друго почти няма. Аз коригирам; опитвам се да пиша стихове — не ми върви. Залисан съм много, както и бащата с приготвяне на антологията, която ако не други, ще има поне тези услуги, че пораздвижи малко писателите — поетите, разбуди спящи интриги и показа, поне пред нес, българският поет — голям или малък — във всичката му човешка нищета. Дребни амбиции, дребни хора, способни за реклама да се унижават и пред такива незначителности, каквито сме ние „съставителите“ като поети. . . И много други. Готви ти се една хубава изненада от страна на Димитра, но по изрично негово желание, не ти съобщавам сега в какво се тя състои. Няма вече място. Допъти повече ще ти пиша.

Димчо

Зная, Николай, че ти си успял да се опечалиш и, може би, разядосаш за мойто престъпно мълчание. Ще простиш, както си прощавал много пъти до сега. Пък и аз наистина заслужавам прошка. Ще бъде безинтересно за тебе „обитателю на светлокрасивите надзвезности“, от които аз, нявга уверено устремен, сега бавно се спущам към земята, да ти разправям какво ме е отвличало и увличало през последните дни. Рискувам с това пребулено загатване, да изпадна в положението на един прост и плитък Нагел,[16] но — здраве да е.

Пиша ти от редакцията на в-к „Ден“ — от коректорската маса — близко до вратата. Изглежда, че лятото ще се прекара тук, в София, в работа и в безпаричие. Отишел бих с най-голямо удоволствие в Долна баня поне за 5—6 деня, но нямам възможност. Ще останат значи, напусто мечтани мечтите за едно поне преспиване в планината, дето спомнящият за детинството дъх на горите ще ме накара в много неща отново да повярвам, разведрен и пречистен.

Оплакваш се от самотата. Тежко е, зная това. Но пък не е ли цяло щастие, да бъдеш там, дето са били, както пишеш, Бьоклин и Ницше. И, ако ти нямаш родна страна, в която да те срещнат, както мнозина други, усмихнати лица и протегнати за поздрав и подкрепа ръце, — ако ти нямаш родна страна, не е ли хубаво, че твоята чужбина се осмисля от съзнанието, че живееш там, дето бродят невидими, сенките на такива великани. Тук, по-добре ли би било? С какво ще осмислиш, какво ще украси твоята чужбина в страната, дето си видял първи път слънцето, безродний, бездомний Николай? Тука все пак има хора, които те спомнят, които те обичат, ала нещо им пречи да разпръскват мъката ти поне с писма. И Димитър, и аз, и мнозина още, може би, не ти пишем често, не само защото ни липсва желание. Даже съвсем не затова. Зная, от Долна баня още, с какъв трепет очакваше ти няколко реда, много пъти не особено значителни, от някой познат или приятел.

Аз съм добре за сега — добре съм там, където не духат черните ветрове на грижите за хляба и на скърбите, рожби на един труден живот сред апатията на бубулечките. Обичам и ме обичат, тъй както съм искал. Сепванията и съмненията, за които ти пишех по-преди, „тя“ успя да ги разпръсне с усмивката на едно чисто като първата сълза дете; вижда, че „тя“ ще бъде при мене, когато се почувствувам отруден и уморен, като скъпа сестра. Защото „тя“ има всичката преданост и благородна верност на онези жени, които в романите често създават дивни по красотата си страници, а в живота са скъпоценна рядкост. Коя е и каква е — важно ли е да се знае. . .

Пак се раздърдорих. Но когато дърдоря пред тебе за тези чисто мои работи, аз не изпитвам страх, че давам в недостойни ръце, нещо особено скъпо за мене сега.

Димитър беше последните 2—3 деня в Стара Загора. Не зная дали се е сетил да те изненада с една карта от там. Добре би сторил нали?

Напоследък аз познах, Николай, че Димитър е имал право, когато ни наричаше лани мързеливци. Нещо невъобразимо — поне за мене — аз преведох около 60 страници от Мултатули[17] и, както изглежда, ще бъде издадена наскоро. Надявам се от там да взема някоя

пара. Да видим. Това ти пиша не за да ти се похваля само, макар че и това искам да сторя, а да ти изкажа доволството си, че бих могъл да работя при малко усилие над себе си.

Литературни новини няма почти. От наесен Борина и Ас. Младенов щели да издават списание. Какво ще бъде не зная, но особено доверие нямам към новото им начинание. Особено този Борина с глупавия си псевдоним.

Право да ти кажа, изчерпах се. Все пак изпълних една приятна работа — издължих ти се. Пиши и ти повече и, ако е позволено да ти представя една малка сметка, не изпращай картичките в пликове, макар и отворени, защото ги таксуват.

Хиляди подздрави

Димчо.

P. S. Слушай, Николай! Тази година не съм изписал нито една книга от „Меркюра", защото нямаше с що. Когато си купуваш книги от там, ти навярно плащаш по 3.50 за едната. Ще ми бъде приятно, ако мога да ти услужа с едно „пълномощно" или нещо подобно, да ги купуваш поне ти по 2.50, за да не отиде напразно отстъпката, която правят.

Ще го получавам и тая година до 1 януари.

Късно се сетих, извини!

8

София 23. IX. 1910 г.

Драги Николай, — изглежда, че сега пък аз ще трябва да те подсещам да ми пишеш. Не зная получил ли си трите писма — едното от мене — затворено, другото от Гюра, Йовчева[18] и от мене и третото — пак отворено: писахме ти заедно с малкото момче, което държи контакурс. С Дим. Йовчев често се срещаме и приказваме почти изключително за тебе — и на двама ни еднакво драг и скъп приятел. Приготвянето на антологията поглъща всичкото ни време — мене и на бащата и затова не трябва да се сърдиш, ако не можем да ти пишем често. Ще трябва ден по-скоро да си приготвиш портрет и да го изпратиш, защото работата напредва, а без тебе — то се знае — няма да мине, защото мнозина мислим да бъдат представени. Пиши също — говоря ти най-сериозно — с кои работи мислиш, че ще бъде най-добре да бъдеш показан на българската публика. Това е и от страна на бащата. „Литературни" новини ще ти пратя с по-дълго писмо, но дано не закъснее то.

Хиляди най-горещи поздрави Димчо.

9

16. XII. 1910 г.

Дааа, Николай, това ще рече да мине щастието край тебе и да не можеш да го задържиш. Когато получих последната карта от тебе, в която споменаваш за някакво експедиране към Париж, аз тъй много се зарадвах, че ми се стори възможно това невъзможно за мене експедиране. Поне за сега то ще си остане пак мечта. За да разбереш ясно състоянието ми, безпомощното ми състояние пред тая съблазнителна перспектива, начертана от тебе само с няколко думи, представи си, че ти предлагаш баснословния по цена диамант на сиамския — или беше друг — не помня! — крал за някакви си 50 или 100 лева и ти не можеш да го купиш. Няма какво да направя освен дълбоко да ти благодаря, че ти тъй жертвено се грижиш за мене. Абрашев и мене уволниха от ред. на „Ден", защото схванали, че с един разговор между нас и работниците-изменници на стачката ние сме на подстрекавали да напуснат работата. А. Белчев — защото бил социалист. Аз се радвам, че напуснах този

обор, кой знае защо направен редакция и се отървах от коригирането. Сега съм на работа в метеор. станция — пак! — ще получавам около 50 лв., защото е на час работата и имам запорец. Ще си докарвам от тук-оттам още 50—60 и ще живея както господ дал. За сега много здраве.

Димчо.

Антологията още не е излязла поради стачката. Навярно след нова година. Много здраве от Димитра. Той търка още в „Камбана“. Запознахте ли се с Мечкаров?[19] Поздрави Белчев[20] и Стайнов.[21]

София 1911. февруари, 9 ден.

Ето че изпълнявам обещанието си, Николай. Тая вечер силно ме боли глава. Не бих ти съобщавал тая „подробност“, ако не беше тя причината да изпълня именно тая вечер обещанието си. Прибрах се рано в къщи и понеже опитите ми да чета излязоха безрезултатни, сир. очите ми се търкалят по редовете, а мозъкът ми отказва да възприема и запомня прочетеното, реших да изпълня писмените си задължения към сестра си и към тебе. Не зная дали ти знаеш, че аз живея у Коста Константинов-Душечка-та, който сега, струва ми се, държи най-новото, последното място в регистра на твоите любовници. Той сега не е дома — отишел е на представление в театър „Одеон“, дето една малоруска мелодраматична трупа дава своите представления. Защото и ние тука имаме „Одеон“, който навярно само по име прилича на тамошния. Ти обичаш чистотата като една от проявите на всеобемната Красота (охо-хо! — каква глупост!), а Случаят, за да се подиграе с тебе, па и с мене, изпоцапва писмото ми най-безпощадно.

Написах вече куп думи и в същност нищо не съм тиказал. И какво ли има да се казва. Нима тази маниерност на писмото ми не е най-верният признак за великата пустота, която ме изпълня цял, не от ден и от два, а от месеци насам. Да, Николай! Тъй е. Но мене ме утешава, едва ли не — радва, това, че тя е отражение на оная още по-велика пустота, която се шири във всяка улица на нашия, на българския живот, — и в литературната и в политическата и във всички други. Ще видиш в някой вестник — дават съдържанието на някое списание: „Просвета“ — стихове от Дерижан, Арнаудов, Ст. Дринов, М. Неволин; „Българска сбирка“ — стихове от Дерижан, Ст. Дринов, Арнаудов; „Бълг. литер. през 1910 год.“, статия от Хр. Цанков; „Демократ. преглед“ — Сир. Скитник, Мих. Кремен, Бабев; „Съврем. илюстрация“: Вазов, Ив. Грозев и Конст. Мутафов, който извърши нещо нечуто по своята новост — взе, че написа „Сонет в проза“. Факт! И го напечата в спис. „Свобода“. А сп. „Наблюдател“ на Антон Страшимиров, един човек, у когото странно се отразява всичката малокултурност и маниячество, двете безценни качества на най-новата ни литература! Да, Николай, „така е било и така ще бъде, другарко моя, бледна!“ — стихотворение от Т. Христов. Пусто, глупаво и дребнаво. Пенчовата книга[22] не донесе вяра и ободряване. Напротив, тя като че ли още повече обезнадежди. В нищо не може да се съзре, някаква искра на нов разцвет. Залогът, който дават „младите“, наистина е по-голям от оня, който дадоха на времето си „старите“: Пенчо, Кирил, Андрейчин, даже Яворов, но достатъчен ли е той да убие нашата безутешност? Ти си видял това в „Българска антология“, за която ти и зъб не обели да кажеш права и очаквана, може би много силно, дума. Аз зачетох страниците от Метерлинка[23] в книгата, пратена от Мечкаров, зачетох и Мюрже,[24] зачетох нещо и от Уайлд. Голямо разнообразие, както виждаш, и голяма разсеяност. За своите замисли да ти кажа ли нещо. Ако искаш да знаеш последните ми произведения са още в проект, — Легенди, от които едната е „Празникът на Лъжата“.

През една вечер в града аз виждам, че носят мъртвец из най-шумната улица. Мъртвецът съм аз и около мене са всички ония, на които аз приживе съм подарил, слаб и засле-

пен, най-хубавите си часове. Изпращат ме не със сълзи, а обзети от някаква жестока радост. И в очите им и в звъна на хиляди камбани, които бият празнично, аз усещам безумното ликуване на Лъжата, заследила ме невидима от часа на мойто проглеждане в н е й н и я свят. Фантасмагории нали! Какво да се прави, друго нямам.

Димчо.

Бащата все се кани да ти пише.

11

11. VII. 1911 г.

Николай, Николай, да знаеш само колко сладко плачат в душата ми спомените за тебе сега, когато седя в една долнобанска кръчма с работници от фабриката и приказвам за „г-н Михайлов"! От десно с един чех — Хофман, когото долнобанчани наричат Охман, от ляво „г-н" Генкин,[25] който си спомня за тебе като за „най-добрият човек на света." Далече някъде в Париж, тъй рядко спохождан от мои писма, но винаги жив в един от най-хубавите ми спомени, пренеси се в Долна баня, пожали за хубавите нощи, прекарани заедно с мене, и помисли за „Димча", който сега е много нещастен — затова е и пиян — и който те обича с най-възторжената любсв на света.

Николай, Николай, къде си ти сега да заплача пред тебе?

Твой Димчо.

12

София 4. X. 911.

Николай,

Аз бих искал отговорът ми на последната ти карта да бъде най-сърдечното и най-нежно писмо, което някога се е писало някому. Разбира се, че това си остава само желание, защото аз отдавна се сещам неспособен за сърдечности. Инак аз не бих вършил такива безобразия — да ти не пиша по месец — тебе, комуто толкова много съм доверявал с увереността, че ще ме разбереш като брат. Може би аз по-преди съм бил твърде много сантиментален, за да бъда сега студен като камък даже към тебе, Николай. Съмняваш ли се, че ако нямаше нещо силно, което да ме гнети и да парализирара даже най-дребните ми пожелания, аз бих ти писал всеки ден, бих те държал в течение на всичко, що става тука и ти не би се чувствувал тъй самотен и изоставен. Завчера и Душечка ми натякна, че не ти пиша. Аз му казах почти сопнато: „На Николай аз искам и мога да пиша само когато се чувствувам щастлив и когато съм весел." Аз зная, че ти сам влачиш едно твърде тежко бреме и просто не бих желал да притурям към него като ти пращам писма, които няма да ти носят нищо отрадно. След 3-месечно безделие аз станах от завчера администратор на новия македонски в. Вардар. Пиша адреси, лепя марки, разправям се с редакторите и пр. и пр. С Мечката[26] сме постоянно заедно. Говорим много често за тебе, четем заедно писмата ти до него или до мене. Той, откак получи Констант. стиховете, повтаря „Какво ти слушаш, Николай" и това му дава повод да ми разказва подробности из твоя живот в Париж. Аз бях за 7—8 дена в Ихтиман, но не успях да се сгодя (Мислиш ли, че бих направил някога тая величайша глупост?!) Димитър търка в „Камбана". Аз често ходя при него на разговор — било в редакцията, било у дома му и винаги когато се разделям с него чувствувам се облекчен и пълен с благодарности към него — нашият скъп баща. (Три пъти повторих н е г о в едно изречение, — ще прощаваш). Отзарана валя първия сняг Аз съм в квартирата на Мечката — той декорира стените ѝ с портретите на парижките актьори. Ще ти пишем

по-често. Той е по-редовен и аз се надявам да се заразя от него. Довечера ще насиля бащата да ти пише.

Хиляди поздрави Димчо.

13

Самоков. 9. XI. 912.

. . . Яви се той пред наборната комисия в одеянията на Адама, когато го извика Йехова из мрака на небитието, за да понесе всички световни бремена, и записа го тя в списъците на „способните“ да служат на царя и Отечеството. А той беше роден в Стара Загора, оня чутовен град, в който от най-тъмна древност шумяха от ревностни жреци нетленните светилища на Аполона. Записаха го в списъците на „способните“ и определиха му ново поприще: да се учи на прибежки и атаки по глъхналите под снежна завивка хълми край Бедечка. А не помислиха дори за безполезността за него на това ново учение. Понеже той десет години под ред беше прибягвал и атакувал укрепените позиции на родния Парнас и над челото му се виеха вече лаврите на ясноок победител. Излезе той с ободрено чело из стаята, дето се извърши това страшно покушение над него и замисли се за деня на своята гибел. . .

Така почина този герой на новото време в една глуха страна, глуха за химните, родени в лазурната безпределност на. . . на. . . на — право да ти кажа, Николай, не зная как да завърша.

. . . Моя нетленен дух обитава сега снежните пустини около Самоков и скърби за тебе, за Митя и мнозина, мнозина още други. През зелената мъгла на повседневните унижения и принудено дебелоочие избиват тихите звуци на прекършена песен и замират невидени — нечути от никого. . . За утеха или за забрава аз чета, чета до замайване. Прехвърлих вече два тома от Гоголя, единът от които „Переписка с друзьями“, а другият — „Вечера на хуторе близь Диканьки“. Интересно е, че „Майская ноч или утопленница“, „Вечер накануне Ивана Купала“, „Сорочинская ярмарка“ не можаха да ме обаят, както мислех и очаквах, преди да съм ги чел. Тези работи, в които реализмът се прелива със символизмът, наистина много красиво, губят много от своята ценност, като се обсъдят от становището спрямо изкуството, изработено у нас след прочита на някои, макар и малцина нови писатели. Това са само хубави, пъстри, странни картини без претенциите на откровения, каквито безсъмнено личат да имат творения като „Рибарят и душата му“, „Дориан Грей“[27] и др. нови работи от по-ново време, писани в духа на последните. Колкото и да е странно на пръв поглед сравняването на един Гогол с един Уайлд, то сè има своите основания. Затова ми се иска сега да прочета статията на В. Брюсова във „Весы“, в която той говори за Гоголя и която е озаглавил „Испепеленный“. Струва ми се, че в нея аз ще намеря подкрепа на някои свои мнения за Гоголя. Излезе, че аз съм го чел почти целия — имах на ръка всичките му съчинения — и следов. мога да си позволя смелостта да „имам мнение“ за творчеството му. В „Переписка с друзьями“ има една дълга статия за руската поезия. Оня, който е чел нещо от новите руски или френски поети, след прочита ѝ би изпитал чувства на доволство, че се е родил сега — по-късно — когато не може вече да се поставят почти на еднаква висота като поети един Пушкин и един Крылов, а за Лермонтова да се говори с една пренебрежителност, както прави Гогол, или — когато не може вече да се възлага на поета ролята на морализатор, както прави същият Гогол в едни свои писма — едното до Жуковский, другото до Языков.

След два-три дена ще загриза Чехова — имам го на ръка цял-целеничък. Не е ли това все пак едно щастие в този глух край и в тия тревожни времена!

Срещаме се всяка вечер с Мечката, младия войник Мечкаров. Той буди възхищение и завист със своите приказки за Париж и чудесата му, разправяни — приказките, де, — с широкия тон на повалник, който ще служи три години в артилерията.

Вярвам, че сега ти ще ме простиш за толкова дългото мълчание, както и за многоглаголието в това писмо.

Пиши ми и ти!

Не смея да ти пратя целувките си, защото няма да ги приемеш. Ще ти пиша в друго писмо за едно свое посещение в женския метох, в обиталището на „девствениците", които, уви! — по нищо, ни по форма, ни по съдържание, не напомнят богинките на Роденбаха![28]

Димчо

14

Гара Сладък Кладенец, 6. V. 1913 г.

Николай,

Получих снощи препратеното от тебе Самоковско писмо, в което ме канят (па и тебе!) да напиша химн за княгините и „песен за посрещане на храбреците" или „възпяване на м. май". Каква идиотщина! Като че и тука, толкова далече от казармата, аз трябва да повтарям низостите, вършени през зимата в Самоков? Услугата, сторена на другаря по съдба, винаги ми е била приятна, но когато тя ме унижава както тая, която сега искат от мене, аз мога само да плюя и да отмина без отговор. Добре стори, че препрати писмото. След като го прочетох аз още веднага разбрах, че наистина е подвиг да бленуваш за едно служене на чистата поезия, минавайки през всички бедствия на живота презрително усмихнат; когато пътищата на пазарската слава са толкова широки, възможностите за охолност — толкова големи, а в душите на ония, които утре ще те ласкаят, без да са те чели — толкова нищожни. — Тука е много тихо и аз доста усилено работя. Какво — ще ти кажа в Пловдив. Мислих за твоята „Война" и смятам, че тя е ценна, даже много ценна, повече като стихотворение (взета изцяло) с чисто външни достойнства, ако, разбира се, може така да се съди. Изразих се малко смътно. Ето как мисля. Димитър не би могъл да напише „Нощна-та буря" на Емануила, едно мощно, според мене, стихотв. доста неугледно по форма. Емануил никога не би могъл да напише „Арфата" на Димитра, стихотворение с такава изящна форма. Единият е у дома си — в една област, другият — в друга. Войната, безсъмнено най-мощно проявление на земното, грубо реалното в човешкия живот по-сполучливо би могла да бъде „възпяна" от поети, в стиховете на които фразата „я из мяса" не би звучала странно. Аз много малко познавам Lerbergh'a[29] (така ли се пишеше?), но той не би написал никога „Пътуването" на Бодлера. Последната мисъл може да бъде счетена за абсурдна само ако се забрави, че аз прикзвам за В о й н а т а, която т и си възпял. Може би, защото съм друг темперамент, може би, защото успях по-отблизо да видя войната, ето, че в твойто стихотворение образа на тази стихия не възстава ясно през мене и аз бих могъл да го отрека, ако нямаше в него други ценности, сами по себи си големи. Ако то беше написано на друг език и аз можех да го преведа така, че превода да достига оригинала, щях да го плагирам по следния начин: ще го разделя на части и като махна онова, което най-непосредствено ги обединява, ще напечатам тия части разместено. Това никой не би могъл да ме пита защо не съм възпял сражение, нали?, а, напротив, щяха да се чудят на прелестната форма, в която съм ги написал. В Пловдив ще поговорим пак. Сега ще отида да се разходя по линията. Ще напусна тоя тих край към 10 или 15. Ще ти пиша пак. Ако Мика изпрати пари, изпрати ги моля ти се.

Сърдечен поздрав
Димчо.

15

Самоков 27. VI. 913

Аз съм тука, Николай. Не ти писах до сега, защото съм претрупан с работа — писарствувам в комендантството. При тая затихналост на града, при тази сравнителна моя запазеност от походи и подвизи към и на бойното поле, аз бих могъл много и добре да чета, ако не бях толкова много зает. Сутрин бързам да се явя на поста си, вечер се връщам в квартирата много уморен — това е достатъчно, за да разбереш какъв е моят образ жизни за сега. Получих навреме „Plus loin“[30] и много ти благодаря. Присъствието само на тази книга на масата ми е достатъчно, за да не забравям, че някога съм чел и да не изгубвам надеждата че и занапред ще чета такива хубави работи. А поемите на Райнова, които нося със себе си, дават живот на предположението ми, че съм поет и че мога и аз да напиша нещо свястно. А твоят „Даниел“ (не съм го чел), за който (или когото?) ми казаха възторжени думи, примамно се мярка пред очите ми в часове на униние. Ще го изпратиш, нали? Аз дълбоко скърбя, че нищо свое не мога ти изпратя за сега. Получих от Гьончо[31] писмо от Карлово. Не зная дали се е върнал вече в София, не зная дали и ти не си тръгнал вече за Стара Загора. Но сè вярвам, че тия редове ще те намерят дето и да си и ти ще ми отговориш. Митьо де ли е сега? А Коста Кнауер? А Стойчо?[32] Пиши ако знаеш нещо за тия мили хора. А Людмил?[33] И той, може би, е на сръбската граница или в Сърбия, както хиляди други. Горкият Вилиям Вилсон, дали ще оцелее? Неговото последно писмо — за Райновите поеми — беше много хубаво. Пиши също де ще бъдеш ти през лятото, та да си устроим среща макар и за малко време. Аз сè вярвам да взема отпуск поне за 2—3 дена. Ако, разбира се, не ме изпратят и мене „там дето копия мятат и бой кипи гърди срещу гърди“ „както казва поетът“.

Какво друго да ти пиша? Не е ли и това много? — Много не за теб, а за тия мътни времена.

Ще чакам писмо.

Хиляди поздрави — Димчо.

P. S. Николае — и аз четох Райновите алегории, но ръка на сърце, или на друго място — ще си кажа, че ничего не разбрах. Невежество! би казал Петко. Аз също съм писар в комендантството, но участта ни е неизвестна. Нашия любим Ромен Ролан, както вероятно знаеш е бил „удостоен“ с Grand prix de litterature[34] от Академията. Как скърбя, че сега нямам Жан Кристоф,[35] за да го прочета още веднаж. Пиши.

Целува те
Мечкарсон[36]

16

Самоков 6. VIII. 914 год.

Аз напуснах вече „беглика“, мили Николай, и след като престоя в Долна баня още 5—6 дена, ще се прибера в София. Не ми се ходи в този проклет град, но няма де на друго място да се отиде. Решил съм при първа възможност да се оттегля на повторна почивка в провинцията. Аз зная, че ти си много зает в казармата, та не искам дълги и широки писма от тебе, но ще бъде много хубаво, ако ми се обаждаш по-често с по няколко реда. В щаба ли си, изобщо вън от строя ли си, или и ти наред с другите „произвеждаш учение“? Понякога ми е мъчно за тебе. (Да не би да те обиди това?) Защото и аз теглих това тегло около 8 месеца в школата, та зная какво нещо е. Мечкаров е тука на същинско заточение. Можеш ли си представи какви тежки дни прекарва и той. Много рядко си пишем с Митьо — (Един

от двамата другари, с които седя. . . повтаря: По безкрайния път, дървесата скърбят. .).
Утре се връщам в Долна баня. Ще ти пиша пак. Твоят

Димчо

17

Милий, Милий Николай,

Димчо е на смъртен одър. Диктува ми и аз ти пиша.

Скъпи, скъпи Николай,

Навярно ти ще си спомниш едно стихотворение от Брюсова, в което бедата, скръбта и смъртта са представени като разбойници, които дебнат пътниците в един планински завой. Бедата и Смъртта, струва ми се, могат да бъдат представени тъй, защото те нападат внезапно и ние не тъй явствено ги чувствуваме до себе си в своя път, както скръбта. Тя тръгва често пъти с нас — говоря за оная дълбока скръб, на която причините никой не знае — още от самото ни рождение. От нея аз не съм се плашил, нито се плаша. Веднаж даже, когато пред мен се разтваряха златните врати на дълго очаквано щастие, изтръпнал пред мисълта, че мойто опиянинее може да се свърши някога, аз тихо си казах: когато радостта се свърши, аз пак ще имам спътница най-верна от всички. Ще се върне мойта скръб при мене по-мила и по-неразделна от колкото е била преди.

Бедата и Смъртта са ме плашили повече. Аз съм жертва сега на една беда, която много хитро ме издебна. Лежа у дома вече пети ден и наверно още 5—6 деня няма да стана.

И без това аз бях решил да се прибера в себе си, уморен от един шумен живот посред другите и за другите. Тъкмо тогаз, когато мислех да изпълня своето решение, болестта се стовари като железен чук връз главата ми и аз още веднаж се уверих, че ме следи някаква фаталност, която неведнаж е наквасвала пръстите си в кръвта ми.

Стаята ми е на третия етаж, легнал аз гледам насреща през прозореца Семинарията и около нея позлатените храсти и дървета на Куру-Баглар. Гледам ги цял ден през времето, когато не чета, защото аз бях принуден най-после да чета, за да убия теготата. Привърших „Мадам Бовари“, изчетох „Ам Егзил“(!), където в Жан'а на много места познах тебе. Изследвах първият том от Вазовите лирически стихотворения, които скоро ще ти пратя. Останах смаян от разликата между него и младите хора, която се хвърля на очи, като се разглеждат и сюжетите му и чисто техническите похвати. С тоя човек, като че нищо ни не свързва. При все това, той ни е бил учител някога. И ако участта на всички учители е такава — да им се надсмиват учениците!. . .

Писмото стана много дълго, Мечо (колко миличко! — М.) се умори да пише, затова свършвам. Ще пиша пак, а ако умра, някой другар ще ти извести за моята кончина.

Димчо.

[1] Хаджи Калчо са наричали кръчмаря в село Долна баня.

[2] Става дума за една стачка, в която Дебелянов подпомага работниците от кибритената фабрика на гара Костенец.

[3] Така наричат Стара-Загора, където Николай Михайлов (Лилиев) живее по това време.

[4] Френски израз, който означава: запазвам си правото.

[5] Френско периодическо литературно издание.

[6] „Любовни сонети“ — заглавие на книга.

[7] Става дума за едно стихотворение на поета Иван Ст. Андрейчин.

[8] Френският вестник „Време“.

[9] Жан Мореас (1856—1910) — виден френски поет, символист в една част от творчеството си. Николай Лилиев е присъствувал на тържественото му погребение.

[10] Става дума за „Mercure de France“.

[11] Така са наричали Димитър Подвързачов

[12] Писателят Георги Райчев.

[13] Псевдоним на писателя Константин Константинов.

[14] Става дума за Антологията на българската поезия, съставена от Д. Подвързачов и Д. Дебелянов, С., 1910 г.
[15] Димитър Подвързачов.
[16] Нагел — герой от произведението на Кнут Хамсун „Мистерии".
[17] Мултатули (псевд.) Едуард Дауес Декер (1820—1887) — известен холандски писател, автор на романи, сатирични творби и социални новели.
[18] Димитър Йовчев — близък приятел на двамата поети, учител в Казанлък.
[19] Йордан Мечкаров — журналист и преводач, близък приятел на Дебелянов и Лилиев.
[20] Георги Белчев — журналист.
[21] Петко Стайнов — обществен деятел, сега професор по право и академик.
[22] Става дума за книгата на Пенчо Славейков „На острова на блажените", 1910 г.
[23] Метерлинк, Морис (1862—1949) — виден белгийски писател-символист, автор на драми.
[24] Морже, Анри (1822—1861) — френски писател, автор на разкази и повести.
[25] Ангел Ст. Генкин — приятел на Дебелянов и Лилиев.
[26] Така наричат приятеля си Йордан Мечкаров.
[27] „Рибарят и душата му", „Портретът на Дориан Грей" — произведения на Оскар Уайлд.
[28] Роденбах, Жорж (1855—1898) — белгийски поет-символист.
[29] Лерберг.
[30] Заглавие на книга — „По-далече".
[31] Писателя Гьончо Белев.
[32] Стойчо Стойчев — близък приятел на двамата поети.
[33] Людмил Стоянов.
[34] Голямата литературна награда.
[35] Произведение на Ромен Ролан.
[36] Йордан Мечкаров.

РИКАРДА ХУХ И БЪЛГАРИЯ

ПИСМА НА РИКАРДА ХУХ ДО ХУДОЖНИЧКАТА АНА ЙОСИФОВА

Емилия Стайчева

Рикарда Хух се явява наследница на велико хуманистично изкуство. Ученичка на Гьоте и Келер, възпитана в духа на демократичното бюргерство отпреди 1848 г., Рикарда Хух продължава класическата линия в развитието на немската литература и заема в нейната история място до такива крупни фигури като Томас Ман и Херман Хесе.

Широк е размахът на нейното любознание. Историята и философията, наред с литературата са области, които я привличат до сетния ѝ ден. Многостранните интереси я заставят да се изявява творчески в най-различни жанрове: от критическото есе до историческата и философската студия, от малкото лирично стихотворение през разказа, новелата и романа до многотомния епос.

Обединяващата брънка в художественото и критическото творчество на Рикарда Хух е нейното ренесансово светоусещане. Събирателният образ в нейното изкуство е надмогналият буржоазния морал човек, който гори да се разгърне и осъществи пълноценно. Хуманизмът на Хух е подчинен винаги на проблематиката на съвремието. Когато се обръща в историческите си романи към героични минали времена, тя призовава настоящето („Великата война в Германия", „Валенщайн", „Животът на граф Федериго Конфалониери", „Борбата за Рим" и др.). Тя сочи на съвременниците си идеали, които да формират човека на бъдещето.

Рикарда Хух си е спечелила в историите на немската литература славата на една от вдъхновителките на неоромантическата школа с двата тома критически студии върху романтизма. Погледът на Хух към романтизма, желанието ѝ да възкреси някои негови поетически стойности е само форма на духовна реакция срещу бездушието и пресметливата коварност на нейното буржоазно време. На обезличаването на човека и превръщането му в робот в безсърдечния „век на разума“ Рикарда Хух противопоставя своя хармоничен „романантически“ човек: „Романтизмът“ на Рикарда Хух не е бягство от действителността, а насочване на стрелата срещу нея.

Неделими са гражданката и художничката. . . През 1933 г. в знак на протест срещу „райха-ад“[1] на Хитлер Рикарда Хух демонстративно излиза от Пруската академия на изкуствата.

Не случайно Рикарда Хух е носителка на редица литературни награди. През 1946 г. е отличена със званието почетен доктор на Йенския университет, а през 1947 г. — месец преди смъртта ѝ — е избрана за почетна председателка на Първия конгрес на немските писатели в Берлин.

От внушителното по своя обем и многостранност творчество на Рикарда Хух сравнително по-вярно, макар и спорадично, е представена у нас лириката ѝ. Няколкото преведени стихотворения в своята съвкупност разкриват типичния духовен свят на поетесата от по-ранни периоди в развитието ѝ, периоди все още на недоизяснени вълнения и търсения, преди да е избрала окончателно епоса за свой литературен род, отговарящ единствено на универсалността във възприятията и оценките ѝ. В тия стихотворения ще открием характерни за Рикарда Хух мотиви и емоции: копнеж по любимия или по смислено изпълнен живот, тъга по роден дом или будна гражданска съвест, която се бунтува срещу войната и нейните последици.

Че подборът на стихотворенията не е случаен, се дължи и на това, че сред преводачите са Пенчо Славейков и Гео Милев — двама от най-добрите познавачи на немската поезия между големите български поети, изпитали нейното влияние. Трябва да отбележим и самия факт, че оценили творчеството на Хух, те се обръщат към него.

Пенчо Славейков е първият, който представя лириката на Рикарда Хух на български, като превежда стихотворенията „Съдба“ и „Томление“ в кн. 8 на сп. „Мисъл“ в 1902 г., които по-късно включва в антологията си „Немски поети“. Афинитетът на Славейков към поезията на Хух е израз на интереса му към хуманистичното и реалистичното съдържание в немската лирика, на който е подчинен методологически „отбора и характеристиките“ в „Немски поети“. На преводача се удава да създаде тесен духовен контакт с поетическата същност на Рикарда Хух. Проникновеното вживяване в трагизма на човешкото съществуване, в преходността, изразена във вечното движение и неутолимата страст към пълноценна изява в живота допадат на българския поет. Затова и най-сполучливият превод на стихотворение от Хух е този на „Съдба“. Напълно изразяващ духа на Хух, ритмично изцяло издържан, този превод е най-близко до оригинала. Не такъв е случаят с превода на стихотворението „Томление“. Славейков е по-многословен и така накърнява красотата на стихотворението; тая красота се дължи преди всичко на класическата простота в изказ и сравнения, с които е изразен любовният копнеж. Преводачът нарушава и волността, а с това и лекотата в ритъма, която немалко допринася за поетичния чар на стиха.

И Гео Милев е привлечен от дълбоко човешката поезия на Хух. Той публикува преводите си на четири любовни осемстишия през 1923 г.,[2] когато вече окончателно е скъсал със символистичните си увлечения. Дори и ако преводите датират от по-ранно време, опре-

---

[1] В официално писмо до президента на Академията, с което Хух известява своето напускане, тя нарича властвуващия режим „райх-ад“ и жигосва неговото „насилие, брутални методи, обругаване на различно мислещите и надута самохвалщина“.

[2] „Сън“, „Спомен“, „Страст“ и едно стихотворение без заглавие във Вестник на жената, 1923 г., бр. 96.

делящото е, че не са пречупени през никаква символистична призма.[1] Стиховете излъчват дионисиевската виталност на Рикарда Хух. Гео Милев по същество постига емоционалната им сила и характерната за Хух образност. На места обаче допуска известна сладникавост, чужда за поетесата. Ритмично са еквивалентни на оригинала, но римата е изчезнала. Така напр. архитектоничната стройност на „Спомен", която се дължи между другото и на еднаквата мъжка рима през стих, се е загубила.

Най-голямо отклонение от оригинала показва преводът на стихотворението „Мир" от неизвестен преводач, публикуван в сп. „Труд", кн. 5 през 1932/1933 г. При това „Мир" е единственото дълбоко-идейно стихотворение от Хух, познато на български. Вместено в епоса за 30-годишната война, то е вик срещу милитаристичната политика в Европа през Първата световна война. За съжаление в прекалено свободния превод точността на израза и мисълта е отслабнала. Особено обезличен е идейният момент. Ни следа от идеята на Хух, че при примирието облаги извличат само князе и господари, че докато те пируват, войниците ругаят.

Прозаическото творчество на Рикарда Хух е много слабо представено у нас. Преведени са — и то при по-скоро случаен подбор — една повест и два романа, които далеч не дават представа за ръста ѝ като разказвачка и мислителка. На български не е познато нито едно произведение от зрелия творчески период на Рикарда Хух. В 1923 г. излиза преводът на повестта „Хадувиг в манастирската галерия" от К. Фаденхехт и М. Овчарова. Преводачките са привлечени от романтичната форма на тая ранна творба на Хух, която в онова време — криво разбрана и популяризирана — минава за модерна „неоромантическа" писателка.[2] На най-голяма популярност у нас се радва романът на Хух „Делото Деруга", превод от Надя Иванова.[3] Интересът на по-широките читателски кръгове към „Делото Деруга" се дължи на това, че в романа се критикува буржоазният морал, тесногръдие и прусашка напереност, както и на криминално-заинтригуващото разкриване на фабулата. През 1938 г. е преведен малкият роман „Последното лято" — вече от по-зрелите години на писателката, — който провежда нейното схващане, че само идейно мотивираната активна дейност може да оправдае човешкото съществуване. Схванала тоя момент, преводачката Живка Драгнева уместно прави избора си. Не без значение е и фактът, че сюжетът на романа из руската действителност на 1905 г. и конкретният му проблем са близки на нашата публика.

От литературно-критическите, културно-историческите и философските монографии и студии на Рикарда Хух за съжаление на български език няма и помен. Някакво случайно зрънце е есето „Модерна поезия и живописство", преведена от Ал. Балабанов в сп. „Художник" през 1905/1906 г.,[4] в което Хух се застъпва по принцип за изкуство, служещо на човека и живота.

В българската литературна критика творчеството на Рикарда Хух заема малко място. Пенчо Славейков е пак първият — след една малка бележка от Ал. Балабанов,[5] — който говори у нас за Рикарда Хух. Вярно почувствувал типичното за нея — емоционална сила и дълбок интелект — той я отделя от другите поетеси, защото „тя пише мъжки. . . Тя се мъчи здраво да чувствува, логично да мисли" (Немски поети, 1911 г.).

---

[1] Вж. Г. Цанев, Страници из историята на българската литература, С., 1958, стр. 10. Авторът показва, че „има моменти, когато макар и да поддържа по принцип символизма, Г. Милев се отнася положително към голямата реалистична и демократична поезия".

[2] В тая повест Р. Хух със средствата на романтическата ирония цели единствено да осмее откъснатия от живота и насочен към католицизма светоглед, което по същество няма нищо общо с неоромантизма.

[3] Романът е печатан три пъти: в сп. Монокъл в 1928 г. и във в. Борба в 1928 г. недовършен и в отделна книга на библиотека Мозайка в 1942 г. Има сведения, че е излязъл в отделна книга и през 1929 г.

[4] Сп. Художник, 1905—1906 г., бр. 19—20, стр. 19—22.

[5] Пак там.

За Рикарда Хух има разпилени бележки, статийки и рецензии както в демократичния, така и в реакционния буржоазен печат, броят на които се сгъстява в 1934 г. по повод 70-годишнината ѝ. Това, което ги обединява, е високата оценка и представителното място в немската литература, които се дават на писателката. Повечето наши автори — както и мнозинството немски литературни критици и историци — определят Рикарда Хух за представителка на неоромантизма или изобщо за „романтическа" писателка.[1] Във връзка с подобни тълкувания често се натъкваме на противоречия. Така според един автор, след като Рикарда Хух „става вече писателка на германската романтика. . . дава точна характеристика на големите личности в онова време".[2] Големите личности са Лутер, фон Щайн, Гарибалди, Конфалониери и др., разгледани от писателката в обективна историческа светлина като изразители на новите веяния в разбунени епохи. С тяхна помощ Хух иска да изгради в своето време човека на делото; зад тия намерения не се крие и следа от отвлечено „романтическо" отношение към света. В по-ново време Люб. Огнянов-Ризор, като допуска някои противоречия, определя вярно Рикарда Хух в бележка по повод смъртта ѝ като продължителка на класическите традиции на Гьоте и Келер.[3]

В повечето случаи статиите и бележките за Рикарда Хух разкриват различни страни от творческата ѝ физиономия. Различия има и в тяхното изясняване. Така Жана Николова, като разглежда в статията си „Немски поетеси"[4] група писателки от гледна точка развитието на женската еманципация в Германия, се задоволява да изтъкне при Рикарда Хух само „връщането ѝ към неподправената женственост". Докато Гора Иванова си позволява да изброи Рикарда Хух на един дъх с такива пронацистки писателки като Ина Зайдел и Агнес Мигел,[5] няколко години по-рано друг автор във „Вестник на жената" правилно я отделя като „твърде различна от останалите съвременни писателки".[6]

Внимание в нашата литературна критика във връзка с Рикарда Хух заслужават единствено докладите на германистката Живка Драгнева, четени през 1940 г. в София по случай 78-годишнината и през 1947 г. по повод смъртта на писателката, както и предговорът ѝ към превода на „Последното лято". Само те дават цялостна, по същество вярна представа за личността и творчеството на Рикарда Хух. Трябва да отбележим, че никъде другаде не прозира така както от тия работи дълбокият хуманизъм на Хух — сърцевината на нейното писателско верую[3]. С превода на романа „Последното лято" и сказките за именитата писателка Живка Драгнева си извоюва името на единствената популяризаторка на творчеството на Рикарда Хух в България.

Връзката Рикарда Хух — България не е едностранна. Не само ние проявяваме интерес към нейното творчество. България също не е една съвсем непозната страна за видната немска писателка. Интересен факт е, че Рикарда Хух се интересува от легендарния герой на южните славяни Крали Марко и замисля епос за него.[7] Рикарда Хух поддържа познанство и с отделни представители на българската култура. Лично познава и е била в кореспонденция с германистката д-р Живка Драгнева. За съжаление тия писма на Хух досега не са открити.

В пряка връзка Хух е била и с българската художничка Ана Йосифова, в чийто архив открихме едно неизвестно стихотворение от младата Хух, писмо и две пощенски кар-

---

[1] Вж. Бележити жени, Вестник на жената, 1923, бр. 96; П. Вежинов, Предговорни книги, Изкуство и критика, 1942, стр. 430; Г. Иванова, Мястото на жената в новата немска поезия, сп. Простор, 1941, бр. 9.

[2] Юбилеят на една голяма писателка, Литературен глас, 1934, бр. 241.

[3] Л. Огнянов-Ризор, Рикарда Хух почина, Литературен фронт, 1947.

[4] Ж Николова, Немски поетеси, Вестник на жената, 1940, бр. 828.

[5] Вж. Г. Иванова, цит. статия. Достатъчно е да отбележим, че докато Анг. Мигел през 1933 г. става член на официалната Академия на немската поезия, Р. Хух в знак на протест напуска Пруската академия на изкуствата, 12 години е във „вътрешна емиграция", едва избягва на няколко пъти затвора и събира материали за голям епос, посветен на съпротивителното движение в Германия, който смъртта ѝ попречи да довърши.

[6] Вестник на жената, 1923, бр. 96, цит. бел.

[7] G. Bäumer, Gestalt und Wandel, Berlin, 1939, S. 548.

тички. Публикуването на тия непознати досега материали е и основната задача на това съобщение.[1]

Ана Йосифова е една от най-добрите български художнички в началото на века. Сюжетът на нейните картини е натюрмортът, и то предимно цветята, а талантът ѝ е в умението да вдъхва на мъртвата природа изключителен живот. Навярно не е случайно, че в творчеството ѝ няма да срещнем ни цъфваща пъпка, ни вехнещо цвете. Тя рисува цветята винаги, когато са се напълно разцъфтели, в силата на техния живот. Тая виталност у Ана Йосифова я обединява духовно с Рикарда Хух. Както при Рикарда Хух, така и при Ана Йосифова — между другото те се намират в кръвно родство[2] — трябва да търсим корените на тоя хуманизъм в демократичния, лишен от условности въздух, който двете дишат в родния дом; там били живи традициите на предреволюционното бюргерство, сякаш времето на Бисмарк не е дошло. Родена в Брауншвайг, Германия, в 1872 г. Ана Йосифова, род. Хен, завършва рисувалното училище в града, след което специализира в Холандия при една от най-известните художнички на цветя в края на миналия век Розенбом. През 1899 г. тя идва в България като продължителка на нейната реалистична школа. Ана Йосифова е от ония творци, „които имат свой определен път, неизменно го следват в продължение на десетилетия, без да се влияят от разни школи и навеи".[3] Дошла в Бълария, тя се включва активно в изграждането на нашето младо изкуство и става българска художничка както са български художници Мърквичка и Вешин. Почти няма изложба, било в страната или в чужбина, на която да е представено нашето изкуство, и в която да липсват акварелните и маслените платна на Ана Йосифова. Тя участвува — дори и посмъртно — във всички изложби на дружествата „Съвременно изкуство", на което е една от първите членки, и „Югославянска лада" в Загреб, Белград и София. Ана Йосифова излага табла в Мюнхен, Венеция и др. Нейни картини са откупени от известната саксонска постоянна картинна галерия Брюлше терасе в Дрезден, от галериите в Хамбург, Кемниц, от галерията и градския музей в Брауншвайг. През 1909 г. нашата художничка става членка и на Международния съюз за изящни изкуства в Париж, учреден няколко години по-рано от Роден, Пол Адам и Венсан д'Енди.

Както Рикарда Хух се изявява в областта на словото като многостранна творческа личност, така и Ана Йосифова като художничка доказва богати творчески възможности. Наред с основните си занимания в живописта, тя е една от първите у нас, които работят пирография, интарзия и други приложни изкуства. Тази нейна многостранност проличава още в първата постоянна картинна галерия на Тръпко Василев в 1911 г.

След съвместната си изложба още през 1907 г. с Никола Михайлов, Ана Йосифова получава най-високо признание от нашата публика на последната си самостоятелна изложба през есента на 1930 г., месец преди смъртта ѝ. Единодушно пресата отбелязва, че това е първата по рода си изложба у нас, подчертава нейния неоспорим успех, таланта и майсторството на художничката, нейната дейност и заслуги към родното изкуство и т. н.[4] А рецензентът на в. „Независимост" въз основа на изложените 60 табла определя „Йосифова като най-добрата художница-цветарка у нас".[5] А може би най-високата оценка, която изкуството на Ана Йосифова получава, е тая на К. Величков още от 1907 г.: „Г-жа Йосифова е една художница, която в областта на цветята и на пейзажите достига до ненадминуемо съвършенство. Не може да се прави в нищо сравнение, по естетически ефект, в подбора на краските, които полага за основа на своите образцови картини от цветя, по вер-

---

[1] По сведение на наследниците на А. Йосифова, последната е притежавала и други писма от Р. Хух, които досега не са намерени.

[2] Р. Хух и А. Йосифова са първи братовчедки.

[3] Ст. Баджов, сп. Нива, 1931, бр. 12.

[4] Вж. Търговско-промишлен глас, 1930, бр. 1402; Български народен театър 1930, бр. 12; Вестник на жената, 1930, бр. 430; в. Мисъл, 1930, бр. 12; сп. Кръгосвет, 1930, бр. 42 и др.

[5] В. Независимост, 1930, бр. 2849.

ността на рисунъка, по тънкостта, нежността и мекостта на колорита. Всяка една нейна картина е един шедьовър".[1]

Новооткритите материали, които разкриват връзката между Ана Йосифова и Рикарда Хух, датират от ранния творчески период на Хух. Нещо повече. Ръкописът е от 1882 г. или 10 години преди публичното начало на творческата дейност на Рикарда Хух. Толкова по-интересно е, че вече в него откриваме въплътен живецът на цялото ѝ творчество: любовта ѝ към живота. В най-ранна младост тя изживява и утвърждава живота като опиянение. Рикарда Хух обича неговата диалектика. Съзнанието за вечното движение и изменение е другата страна на порива ѝ да живее. Това ѝ разбиране, макар още интуитивно, неосмислено и неизяснено — тя е едва на 17 години! — също така ляга във философската основа на стихотворението. За никаква религиозност не може да се говори тук. Бог не е някакъв догматико-църковен култ, а съдбата, природата, в най-лошия случай както при Айхендорф — бог, комуто дължим радостта да живеем и затова му благодарим.

Тия три строфи представляват интерес и в чисто формално отношение, защото ни показват съвършената лекота, с която младата Рикарда пише. Вече в това ранно стихотворение поетесата разкрива характерната за нейната лирика композиционна строгост, пестелив и точен подбор на думите — нито едно прилагателно! — мащабна обобщеност в образите и изключителна музикалност.

Рикарда Хух и Ана Йосифова са обединени и от едно сходство в биографиите им. И двете напускат приблизително по едно и също време родината и се преселват на юг — едната в Триест, другата във Варна. От Триест през 1899 г. е писано и писмото до Ана Йосифова, което е предмет на нашето разглеждане. Това на пръв поглед обикновено, „родинско" писмо открива някои съществени моменти от възприятията на писателката в Италия. Стойността му се покачва и от факта, че е едно от не многото писма, които Рикарда Хух изобщо е оставила.

Няколкогодишният престой на Хух в Триест е от решаващо значение в нейното развитие. Тук тя за първи път съзнателно поема пътя към обикновения човек, към народа. В Триест Хух написва романа „Из улицата на триумфа" — галерия от страдащи в мизерия и безизходица пролетарии, — за да възпее по-късно героите от италианското ризорджименто и напише „Животът на граф Конфалониери" и „Гарибалди" — за нея въплъщение на италианския народ.

Познато е от биографията на Хух въздействието, което упражнява върху нея старата Джована — простата женица от народа. Не друг, а именно тя се крие в писмото зад „старата жена", която само ѝ прислужва. И става ясно, че в недвусмислено изявената липса на симпатия към прислужничките няма и следа от антинародностни настроения.

Най-същественият момент в писмото е онзи, в който писателката изразява своя копнеж по родината. Никога не е обичала зимата, а сега тъгува по снега, защото е далеч от родната земя. Тая тъга прозира и в елегичния спомен за юношеските години. (И тук прави впечатление, че за Хух красивото винаги е жизнено. Тя си спомня за „оживената къща", за „градината пълна с живот и смях", за „цветната градина", за момичетата, които играят крокет в „светли", „летни" рокли.) Като при немските класици и романтици в 18 и в началото на 19 век Рикарда Хух осъзнава и укрепва чрез преживяването на „Италия" националното си чувство.

Писмото отбелязва и други страни от светоусещането на младата Рикарда Хух. Тя проявява младежко-романтичен вкус към по-примитивното, „по-варварското". Колкото и романтично да е в момента това предпочитание, то показва, че Рикарда Хух — както и Ана Йосифова — не само може да скъса с конвенционалния буржоазен начин на живот, а нещо повече: тя се стреми към по-първичното, но и по-естественото съществуване. На Рикарда Хух не е чужд и романтичният интерес към неизвестното. Тя предполага много нови неща в непозната България и би искала да научи за тях.

---

[1] К. Величков, Апел към българските художници, в. Ден, 1907, бр. 1324.

А въпросителното изречение накрая „И твоят ли мъж по цял ден го няма?“ е пролука, през която може да надникнем в личния ѝ живот. Тя никога в ония години не се е оплакала, че животът ѝ не винаги е осигурен материално, че любимият мъж е принуден денонощно да работи, че нея самата много допълнителни задължения я отделят от писателската маса, че трябва да преодолее всичко това, че най-сетне резултатът е едно хроническо телесно страдание.[1]

Двете пощенски картички от 1908 г. и 1934 г. не будят интерес. Те имат значение дотолкова, че показват, как връзката между двете художнички — на словото и на палитрата — не секва; както и с библиографската си стойност като писма от Рикарда Хух.

Затова публикуваме по-долу само писмото и стихотворението в превод. Преводът на последното, което представяме и в оригинал, е от Любомир Огнянов, на когото се е удало да претвори характерния дух на младата Хух на български.

(оригинал)	(превод)
Knaben sind Kohlen,	Момчето е въглен —
Die Kohlen verglühn,	но въгленът гасне;
Mädchen sind Blumen,	момичето цвят е —
Die Blumen verblühn.	но цветето вехне;
Männer sind Stürme,	мъжът е стихия —
Die Stürme verwehn,	стихията стихва;
Frauen sind Sterne,	жената звезда е —
Die Sterne vergehn.	звездата угасва. . .
Kohlen und Blumen	Вий — цвете и въглен,
und Stürme und Stern,	звезда и стихия —
Duftet und brauset	пред бога ухайте,
Und leuchtet dem Herrn!	вилнейте, светлейте!

Триест, 28. VI. 99
Виа дел Акведото 45[III]

Мила Ене![2]

Ти така като гръм от ясно небе и така зад гърба ни се омъжи, че не можах да ти изкажа дори едно благопожелание; приеми го и сега!

Баба[3] ми писа, как изглежда във Варна и казва, че сигурно ще е горе-долу като в Триест. Но аз си мисля, що се отнася до разположението, е положително по-хубаво, а що се отнася до живота, нека се надяваме да е малко по-варварски, нали?

Аз все пак бих била прещастлива, ако можех да се върна отново в по-северозападни местности. Не се страхувам, че ако си отидем от тук, въпреки това ще трябва да останем в Италия. Понякога имам ужасна носталгия по зима и сняг, макар че току-що все пак съм видяла зима да идва. Човекът е твърде глупав; защото всъщност никога не съм могла да понасям зимата. Но беше хубаво за теб, че имаше за в началото Мими при себе си. Какво прави това прелестно дете, още ли е при теб? Домакинската работа сигурно няма да ти създава трудности, та ти си опитна и изключително енергична жена; само че с прислужничките там вероятно е също като тук — пълни с всички пороци и смъртни грехове. Собствен опит още нямам, все още ми прислужва само една стара жена. Слугините ми стигат винаги, още щом като ги зърна.

---

[1] Ricarda Huch. Persönlichkeit und Werk in Darstellungen ihrer Freunde, Antlantis-Verlag, Berlin, S. 40.

[2] Умалително име от Ана.

[3] Бабата Емилие Хен била високо образована и напредничава жена, на която преди всичко се дължи свободолбивият дух в семейството. Тя е допринесла не малко за идейното формиране в ранни години както на А. Йосифова, така и на Рикарда Хух. След като осиротява, Рикарда живее няколко години в дома Хен. Агнес, Мими и Хете са сестри на Ана Йосифова, родена Хен.

Представи си, тъкмо сега прехвърлих една географска книга, към коя страна принадлежи Варна, тъй като мислех, че е руско. Сигурно виждаш много интересни неща, да можеше някой път да ми разкажеш за тях. Много съжалявам, че както чувам, Агнес все още не може да се почувствува по-добре. Положително у вас в къщи постепенно ще стане много тихо. Ако сега и Хете ви напусне, Мими трябва да употреби целия ги гений, за да оживи къщата. Понякога мисля за това, как преди близо 8 години дойдох у вас и бях така възхитена от Хенската цветна градина, аз още ви виждам пред мен да играете крокет всички в светли летни рокли, градината винаги пълна с живот и смях.

Че не може да остане така! Ти наистина сега не си в състояние да разбереш това тъжно чувство, защото го намираш сега много по-хубаво от тогава и аз от все сърце ти желая да остане винаги така или да стане още по-хубаво.

Днес ще варя ягоди, представи си в дясната ми ръка готварската лъжица, в лявата перото, а между зъбите дори иглата за шев, което все пак малко ще ти импонира!

И твоят мъж ли по цял ден го няма? Поздрави го от мен. Би било чудно, ако някой път ми пишеш, бих искала да знам, как се (чувствуваш там). Със здраве!

Твоята братовчедка
Рикарда Чекони-Хух

Новооткритата връзка между немската писателка Рикарда Хух и българската художничка Ана Йосифова — представителки на две национални култури — на фона на въведеното, макар и частично, в българската преводна и критическа литература творчество на Рикарда Хух, е частица от международните културни връзки на нашата страна и в тсва се крие нейното значение.

ПРЕГЛЕД

ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО ОТ МИХАИЛ АРНАУДОВ

Забележителен труд в литературната наука е появилото се сега второ издание на „Психология на литературното творчество“ от акад. Михаил Арнаудов. Този труд е научно-литературно изследване на психологичните основи на творческия процес у писателите и на неговия точен, макар и трудно доловим детерминизъм.

Акад. М. Арнаудов е усвоил методология, която му дала възможност да направи реалистично тълкуване на творческия процес. Той прилага съпоставянето на противоположни и противоречиви поетични преживявания и мнения, които тъй подрежда, че да изпъкне обективната истина за творческия процес.

В „Психология на литературното творчество“ е използуван огромен материал от поетичното богатство на класиците от 18 и 19 век, като са дадени главно онези признания на поетите, които отвеждат в съкровищата на творческите им мисли и импулси. По редица въпроси на литературната психология авторът е открил възможност за по-нататъшно проучване, посочвайки пътя, който трябва да се следва. Обикновено не води дискусии с творците, ала се явява диригент на дискусии, проведени между тях. Така осигурява неподправеност на фактите и оригиналност на тяхната доказна сила.

Акад. М. Арнаудов не се стреми към формулировки. За него са от значение индивидуалните особености, които разкриват и общи характерности, а същевременно водят до законите на психичните преживявания. Трудът е развит в един много широк план от проблеми. Използуван е световният художествен и психологичен опит, а на места са направени паралели между различните изкуства. Като предпоставки на психологията на творчеството са разгледани проблемите за гения, расата и човечеството, за влиянието на наследствеността, средата и културата, за израждането и неврозите. По тези въпроси авторът е дошел до материалистически изводи. Особено ценен е неговият труд с доводи и доказателства против всякаква мистика, демонизъм, расизъм и невроза, привържениците на които най-често търсят доказателства точно в творчеството на поетите, като една изключително чудна област, в която, твърдят те, законите на обикновения душевен живот са невалидни. Авторът ни доказва тъкмо обратното: творчеството е здраве, труд, постоянство, усърдие, човечност и борба с всичко болезнено. „Творчеството е прояснияване и душевно пречистване. Как би могъл да стане художникът тълкувател на мисли и копнения у своите съвременници, ако не се издигне над всички вътрешни ограничения и над всичко хаотично у себе си?“

По най-щекотливите въпроси относно предпоставките на душевния живот и вдъхновението на поетите акад. Арнаудов се е справил безкомпромисно с ненаучните теории на Ломброзо, Гобино, Кречмер, Чемберлен и Шопенхауер. И ако разглеждаме художниците на словото като необикновени хора, пише авторът, ще ги окачествим с думите на Паскал: „Необикновените хора могат и трябва да се сближават откъм основните черти на своята психология с всеки среден индивид. Те не висят във въздуха, откъснати от нашето общество, не, не. Ако те са по-велики от нас, то е, защото главата им е по-издигната, но нозете им са точно тъй ниско, както и нашите; те стоят на същото равнище, опират се на същата земя.“ Здравината на духа и нормалната логика са непоклатимо начало при творческите постижения.

След разчистване на метафизичните и идеалистичните основи за една психология на литературното творчество, акад. Арнаудов се заема да разгледа основните въпроси на поетическите преживявания в творчеството на художниците на словото, каквито са възприятията и наблюденията, паметта, насладата от изобразяване, възсъздаване и словесна импровизация; въоб-

---

[1] Михаил Арнаудов. Психология на литературното творчество. 1965.

ражението и одухотворяването; участието на спомени и несъзнателни моменти; творчеството чрез разум, обмисляне и идеи; на музикалност и ритмичност, раждане на стиха и законите на езика в поезията. Използувани са до висша степен литературните свидетелства преди всичко на руската литература: Белински, Гогол, Гончаров, Горки, Достоевски, Лермонтов, Толстой, Пушкин, Тургенев, Чехов и др., а от западната: Юго, Балзак, Бодлер, Гьоте, Русо, Флобер, Хайне, Шекспир, Шилер, Верлен и др. Българските писатели: Вазов, Ботев, Йовков, Яворов, К. Христов, П. П. Славейков, Ал. Константинов, а особено Вазов и Яворов (на паметта на Яворов е посветен трудът на автора) са едни от най-богатите източници за изясняване на творческите душевни прояви. Особено в „Психология на литературното творчество“ е и това, че акад. М. Арнаудов не е застанал върху разбиранията на една или няколко школи. Той е използувал отчасти ценни и подходящи постижения на експерименталната психология, но известните психологически методи и наука не са му били достатъчни за създаване на психология на поетическото творчество, затова той е прибягнал до своя методология и методика, до свои източници за наблюдение и експериментиране върху душевния механизъм на художествените постижения. Това буди голям интерес към труда на акад. Арнаудов и то е правилно оценено в предговора на проф. Пантелей Зарев.

В основите на душевната лаборатория авторът намира първичните психични процеси: усещане, възприятие, памет и внимание. Върху тях се спира той по-подробно, за да вникне в естествената история на художественото произведение и да постави на здрави емпирични основи науката за литературното творчество. Тези начални процеси на всяко изнамиране са били пренебрегвани обикновено от привържениците на мистичното начало в изкуството, отбелязва авторът. Той подбира различни начини на изграждане на поетични произведения чрез определени възприятия в пътеписи, звуково богати стихове, близки или далечни асоциации на драматични преживявания, зрителни, слухови и мирисни усещания, вградени в поетични произведения. Поетът се възхищава от гледката на планинските пейзажи, от звука на чуковете върху наковалнята или от дъха на билките и погълнатата в гърдите борова миризма. Тези усещания се подреждат в неговото съзнание съобразно някаква идея и той създава произведение от образи и мисъл, където се намесва и чувството за ритъм, ред и яснота и от „необгледното множество на факти се дестилира в душата една определена схема, която само по това се отличава от научната картина, че последната е абстрактна и говори на разума, когато първата е наситена с багри, буди видения и действува на настроението ни“.

Градивните материали на поезията са непрекъснато събираните впечатления от усещания и възприятия. Те постъпват в съзнанието ни или независимо от нашата воля, или привлечени от нашия интерес и внимание. Едните и другите са от значение за поета. Той е силно впечатлителен, цял е зрение и слух, обоняние и осезание в най-висша мяра. Той е личност на богати и редки наблюдения.

В зависимост от надделяване на определени рецепторно-сетивни възможности у поетите, може да различим главно два словесни стила: живописен словесен стил, създаден предимно от конкретни съзерцания, каквито има в Данте, Гьоте, Юго, Балзак и др., и звукова живопис, която упражнява художествено влияние чрез акустичните възприятия на думите. Това е поезията на Новалис, Тик, Тенисон, нашият Яворов и др. Звуковата живопис стига до формалистични крайности в някои модерни автори, които пренебрегват съдържанието и разработват ритмично-строфичния градеж. Такива са напр. Тенисон в Англия, Верлен във Франция и Хофманстал в Германия. Тяхната крайност авторът основателно критикува и отхвърля естетическите им претенции.

От голямо значение за поетичното творчество е емоционалният и афективният живот, с който са свързани изразните движения и вживяването. Акад. Арнаудов е разгледал тези въпроси, без да е напуснал реалистичната правда и се е запазил от неправилни идеологични увлечения, каквито тук могат лесно и незабелязано да се вмъкнат в преценките на изследователя. Помогнало му е, разбира се, таченето на руския реализъм на Пушкин, Гогол, Толстой, Тургенев и Горки. Не е пропуснат и косвеният опит и документацията на художниците на словото, нито значението на водените от тях дневници и бележки. Но авторът не убягва и от разглеждане на важността на антиципацията — предварителното приемане на нещо още неизучено, обаче допустимо от логиката, което хвърля правдоподобна светлина върху хаоса от факти. Това са дедуктивните теории, на които науката и изкуството дължат понякога големия си напредък. Това е бързата синтеза на призвани обновители на човешката култура.

Акад. Арнаудов постепенно и с вещина навлиза в най-съществените въпроси на изкуството. Той посветява няколко глави на проучване, как от преживяване се минава към творчество, каква е същността на въображението и на несъзнателното, какво е участието на разума и как се стига до творческия процес. В него се чувствува и

личността на поета. Тази констатация е обсъдена от автора на много места и с нея той завършва „Психолгия на литературното творчество“.

Още в началните и основни въпроси акад. Арнаудов забелязва: „Каквито сюжети да долавя един поет и колкото малко да изобразява самия себе си, той неволно налага на лица, на стил, на идеи печата на своята особена личност, която не може да бъде смесвана с никоя друга на света“. Така е и в изобразителното изкуство, въобще в изкуството. Винаги може да открием кой е художника, като гледаме картината, като слушаме рецитацията или присъствуваме на спектакъл. Дори при най-обективни поетични съдържания ние откриваме субективната нота за някакво сродство между творба и автор. Мостът от преживяване към творчество е нуждата да се мине от мълчаливо понасяне на емоции: скръб и радост, потресения и възхищения към сърдечно изказване, изповед, споделяне. „Какво успокояване носи в практическия живот устното или писмено изказване на тайната, на скръбта, на мисълта, това знае всеки от собствен опит. Да изкажем едно чувство, което постоянно ни тревожи и не ни дава възможност да живеем свободно, означава сваляне на някакво тежко бреме, спечелване отново на вътрешната радост и даване простор на онази здрава духовна енергия, която е била сякаш насила спирана.“

Думите, според акад. Арнаудов, пък и според материалистическата психология, имат своята реална страна не само в субективното отражение извън нас и около нас, но и в нас, в нашите вълнения, душевни терзания и възхищения. Но поетът не дава обикновен, естествен израз на своя стремеж за освобождение чрез думите, като хората, които нямат нищо общо с творчество, а търси художествена форма, отговаряща на неговия вкус към съвършен и траен естетически израз.

Явява се въпросът: еднакво ли щастието и нещастието ни водят към вътрешно освобождение чрез творчество или импулсите към воля за творчество идат предимно от нещастието. Авторът остава на страна мненията на творци като Ламетри, който твърди, че „провидението правело щастието секрет, запазен за бога, а нещастието вечен дял на човека“, или като Шопенхауер, за когото „удоволствието се свежда към временно частично отстраняване на мъката“ и отдава право на Толстой, за когото „всички щастливи хора си приличат, а всеки нещастен е нещастен по своему“. Съществува много по-голямо разнообразие и субективност на мотивите, които нещастието моделира, отколкото радостта и щастието. В тази насока се очертават редица индивидуални характерности. За реалиста Балзак освободителното влияние на творчеството е многостранна и съвсем обикновена рецепта. Неговият герой говори: „Това, което хората наричат мъки, любов, честолюбие, злополуки, печал за мен е идеи, които превръщам в мечти; вместо да ги чувствувам, аз ги изказвам, изобразявам; вместо да ги оставя да погълнат живота ми, аз ги драматизирам, развивам; и аз им се любувам като на романи, които чета чрез вътрешно виденне.“

Друга страна на освобождението, която авторът намира в редица поети, е изразена в творчеството на Фр. Хебел с парадоксалния израз: „Изображението убива изобразяваното най-напред у самия създател, който стъпква с нозе това, що го е мъчило, а после у този, който вкусва произведението.“ Творбата се носи като бреме от автора, иначе тя няма творческа сила, отбелязва Франсоа Мориак, а според А. Мороа художникът е натрупал чувства през живота си, те го задушават, препълват душата му до пръсване и той трябва да се изкаже, за да ги излее чрез словото със спонтанна сила. Пушкин вижда в поезията художествено прояснена изповед, при която „словто е влязло в своята най-висока и свещена роля“. Освобождението на поета от мъчителните афекти го довежда до творческа наслада. Образът на страшните терзания се превръща в словесно проясняване и поетът пак намира смисъл да живее, прелъстен отново от хармонията, по думите на Пушкин.

В „Психология на литературното творчество“ е разгледан и въпросът за отдалечеността по време на преживяното от възсъздаденото в художника. Някои художествени критици противопоставят точно този въпрос на разбирането за обективираната мъка в произведенията на поетите. Защо, питат те, непосредствено след преживяните душевни удари не се прибягва към възпроизвеждане и усмиряване на надигналата се мъчителна стихия, а се чака години, понякога десетки? Според автора, пък и според психолозите и психопатолозите, при необикновена скръб, гняв, потресение, въобще при душевни травми или конфликти настъпва едно стеснение на съзнанието. То парализира целия психо-физичен апарат и отпадат волевите възможности на индивида. Едва когато съзнанието се възмогне донякъде от омагьосания кръг на тежките душевни преживявания, когато те почнат да губят тиранията си сила над него, едва тогава могат да се зародят в него нови чувства и впечатления, едва тогава се явява възможност за лично освобождаване чрез пресъздаване в словесно построени художествени картини. Алфред де Мюсе свидетелствува, че „трябва да изтече доста време докато заздравят сърдечните рани

и заговори музата". В Жорж Санд направената през „Нощите" изповед, непосредно след тежкото преживяване говори за душевната катастрофа, от която не излиза поезия, нито художествено освобождаване, а само унищожителни ридания: „Аз умирам от любов без край, без име, безумен, отчаян, загубен. . . Не, аз няма да се опитвам да живея; смъртта в любов е по-добра от живота." При това помрачение на душата е немислима творческа работа. Затова се налага заключението, което акад. Арнаудов прави, заедно с първомайстора на руските критици Белински: „Изобразявайки страстта, поетът не бива да бъде в състояние на страст; страстта трябва да бъде предмет на неговото поетическо съзерцание. Истинското вдъхновение всякога е спокойно съзерцателно, то обладава напълно своя предмет." Подобно мнение изказват по своему и Байрон, Балзак, Флобер, Бюфон, Гогол, Шилер и др. Творческата импровизация е възможна след утихналата страст, след угасване ва мъчителните афекти.

Акад. Арнаудов се спира подробно на въпроса за въображението и неговите форми като централен психологичен въпрос на литературната психология. Той разглежда теориите и поетичните показания за отношението между въображение и памет и стига до своя рационалистична теория: „Въображението е самостоен строителен принцип, равнозначен с разума. Въображението и разумът се ползуват от даденото в опита или в паметта, служейки си обаче с различни методи." Такава теория е реалистична и плодовита. Тя запазва изследователя от мистични увлечения, особено по въпросите за въображението, където много критически умове се подхлъзват в проблемите на "гениалния дух, като нещо изключително и чудесно със своето творческо въображение. Като се признава относителната независимост на въображението, то не се издига до единствен фактор на творчеството; съществуват и други функции, които трябва да се изучат, за да се разбере цялостният творчески процес.

Каква е истинската природа и кои са формите на поетическото въображение? На този въпрос авторът отговаря, че най-добре подобно питане се осветлява от анализата на самите художествени образи. „Разните форми на въображението се отличават помежду си главно по това, какво участие взема критическата мисъл при подбора на градивното и при изпълнението на плана и после по аналогията, която може да се прокара между действителните преживявания или действителния свят, и породените в ума фиктивни картини." Тук акад. Арнаудов решава главния въпрос на изкуството: за първобитния, маниерничен, модернистичен стил и за културния, реалистичен, здрав народен вкус. Той пише: „Белег на първобитен вкус е неумението да се използува за художествени цели наблюдението над всекидневния живот; свидетелство за слаба художествена мисъл е липсата на единство и на строга композиция. Разликата между културния и некултурния човек в тяхното отношение към изкуството е тъкмо там, че единият търси наслада в образи и картини, които изглежда отговарят на един истински опит, когато другият не се издига по-високо от фабулистика, при която се шири фантастика, нестеснена от никакви закони на правдоподобие."

Като първа и най-ниска степен на въображение авторът приема приказичното въображение. То задоволява склонността към чудното и изключителното, които възбуждат нервите ни и ни държат в постоянно напрежение. Тук не се търси мотивировка на събитията, допускат се безгранични възможности и изненади. Всичко, тук е възможно: животните, камъните, растенията говорят, килимчета хвъркат като самолети, самодиви, орисници, лами вършат чудеса. По техника и сюжет приказката има нещо общо със сънищата, справедливо забелязва акад. Арнаудов.

Много автори в изкуството и психологията правят паралел между сън и приказка. На първо място изпъква единството на съня с поетичното творчество в одухотворяване на нещата и халюцинаторното вживяване. Одухотворяването на природата е прастаро средство за поетическо вживяване. Но то се среща и в културния човек както в децата, тъй и в редица поети, особено от епохата на древния класицизъм, ала и в класиците на 18 и 19 век, като Русо, Гьоте, Бодлер, а у нас Вазов, Яворов, Пенчо Славейков, Йовков, Ракитин и др. В културния човек дремят дълбоко потиснати, но неунищожени, редица примитивни механизми, които лесно могат да се вплетат в носещи наслада художествени илюзии; на тях с удоволствие се отдава и днешният човек. Характерно за творчеството на 18 век е романтичното чувство към природата като градивен момент в еволюцията на одухотворяването.

Вживяването е друга насока на въображение. При вживяването поетът облича, както фигуративно се изразява авторът, чуждата душа, получава ясни видения за лица и за обстоятелства и чрез тях долавя мимика, движения, реч, инициатива и пр. на изобразяваните герои. Повдигнат е и въпросът за техниката на вживяването. Още в поетиката на Аристотел се срещат препоръки в това направление, а Едгар По посочва конкретно: „Когато искам да узная до колко някой е предпазлив или

тъп, доколко е добър или лош, или какви са неговите мисли в даден момент, аз нагласявам лицето си по възможност като неговото и чакам да видя какви мисли ще се породят в ума ми, какви чувства в сърцето ми.“ Тази техника на вживяването беше утвърдена и от теорията на Джемс и Ланге, които намират, че физиологичният израз предизвиква психичното състояние, но не и обратното, както мислеше традиционната психология.

Акад. Арнаудов се е спрял подробно на въображението за реалното. Според него то е продукт на висока умствена култура и е оформило в развитието на литературата няколко течения. Това въображение има в основата си съзнанието за последователност, цялост и хармония и твори в края на краищата естетическо преживяване. Фактически действителността е много разнообразна и не се съобразява с човешките естетически принципи, затова творческият ум извършва известни операции над нея. Той я анализира и синтезира не по законите на „невероятността и антитезите на правдата“, както се изразяват братя Гонкур, а по тезата за относителна психологическа свобода и автономия на изкуството, но в никой случай не и при пълна и абсолютна автономия. „Ученият, казва Гончаров, не създава нищо, той открива готовата и скрита в природата правда, а художникът създава подобието на правдата, т. е. наблюдаваната от него правда се отразява във въображението му и той пренася това отражение в произведението си. . . Следователно художествената правда и правдата на действителността не са едно и също.“ Съществуват главно два похвата при изобразяване от поетите на въображението за реалното. При първия — художникът гради произведението, като съзнава, че в него се включват съдържания от паметта му, с които той се съобразява. При втория — като че ли въображението действува независимо от получените някога впечатления. Художникът има съзнание, че измисля сюжета или интригата. С оглед на сложната дейност на творческото въображение на поетите авторът разглежда подробно фантастичния и символичния реализъм с техния особен род психологични и естетични елементи.

Едно почтено място в труда на акад. Арнаудов е отредено за въпросите на несъзнателното при творчеството. Несъзнателната продукция на поета става обяснителен принцип, когато той чувствува, че е бил потиснат от тайнствена двигателна сила, която му внушава сюжет и образи, мимо волята му, когато съзнава, че неговото аз няма нищо общо с действия и картини, за които никога не е мислил, никога не ги е наблюдавал. Древната литература е пълна с подобни обяснения, но и в новото време: Алфред де Вини, Жорж Санд, дори Юго, Гьоте, Шилер, Флобер и др. са склонни да признаят важността на несъзнателното при създаване на поетичното произведение. Вини изповядва: „Аз не правя книгата си, тя сама се прави“, а Жорж Санд пише: „Вятърът играе с моята стара арфа, както му се прище. . . Лично аз не намирам нищо в себе си. Някой друг пее по своя воля, добре или зле и когато почна да мисля за това изпитвам страх.“ Гьоте възклицава: „Всяка голяма мисъл, която носи плодове и има последици, е извън силите на човека и стои над всяка земна власт.“

През двадесетия век въпросите за несъзнателното при творчеството се разискват много оживено поради влиянието на психоанализата на Фройд, според когото „душевните процеси са сами по себе си несъзнателни, а съзнателните представят само единични актове и части от целия душевен живот“. Ала акад. Арнаудов не споделя психоаналитичните тълкувания, той ги счита за опростяване на проблемата за познание и творчество и търси в експерименталната психология непредвзети емпирични обяснения на несъзнателното.

Кръгът на ясното съзнание в даден момент на нашата психика не е много широк. Според Кант „полето на възприятията и усещанията ни, за които нямаме съзнание, макар да съзнаваме по един несъмнен начин, че ги притежаваме, т. е. на тъмните представи у човека, е неизмеримо, докато ясните възприятия, наопаки, заемат само безкрайно малко точки, оставени открити за съзнанието“. Същото разбиране за несъзнателното, без да му предават някакво особено свойство или автономна дейност, намираме в психолози като Вунд, Джеймс, Витасек, Мюлер-Фраенфелз и др.

Верен на своя метод за търсене на противоречието в душевните съставки на творчеството, акад. Арнаудов веднага разглежда обратната страна на несъзнателните импулси за творчество. Тук той вижда установените и достъпни за изучаване психически фактори. Това са навикът да се използуват данните на миналия опит за художествени задачи, придобитата техническа подготовка, подборът на материала при определен план, възбуденият интерес към една поетическа продукция и пр. Едгар По намира, че „истината не е, както някои предполагат, дело на инстинкта или на интуицията. Изобщо, за да я намерим, трябва да я търсим с много труд; и макар тя да е положителна заслуга от най-висок ред, не толкова духът на изнамиране, колкото духът на отрицание ни дават средства за достигането ѝ“. Флобер, Гьоте, Чайковски, Шилер и мн. др. забелязват, че непрекъснатият и последо-

вателен труд е най-плодоносното средство в изкуството. Подражанието, зависимостта от опита на миналите творци, както и литературната традиция също доказват съзнателното търсене в поетическата дейност. Виргили подражава на Омир, Расин на Еврипид, Шекспир пък се вдъхновява от Плутарх. Гьоте вижда в техническия опит на големите представители на творчеството използуване на най-доброто, което е било създадено преди тях. Рафаел и Данте са големи, защото носят в себе си културата на хилядилетията.

Къде е истината по въпроса за отношението на съзнание и несъзнание? На този въпрос авторът дава следната насока. „Несъзнателното правилно разбрано е фактор само у натури, добили художествена култура и обжегнати от желание да творят. Но мимо тези условия има едно друго: потребен е материал, в който да се реализира формата, потребно е гориво, годно да бъде възпламенено от една искра. Всяка изненада от новото съдържание, всяка внезапна комбинация на въображението има за предпоставка дълго подготвяне и обмисляне. Че съзнанието за тази предварителна работа не е винаги ясно, не показва още нищо.“ В тази светлина трябва да се разбират и въпросите за спонтанноста, безличието и императивът при творчеството.

Със същия реалистичен подход акад. М. Арнаудов засяга техническите въпроси в психологията на творчеството, които обединява под заглавие „Участие на разума“. При разума, за разлика от въображението, има налице ясни мотиви за усилията и пълно съзнание за последователната смяна и скритата връзка на съдържанията. Разумът направлява, присъжда, дава поетичен вкус, води към нравствено удоволствие, създава теоретично-техническа подготовка, обмисляне и самокритика. Той е организационния елемент в творчеството.

Без да дели целия си труд на два дяла, авторът, след едно разглеждане в девет глави на връзката между отделните психологични функции и поетичното творчество, посветява други пет специални глави на единството на органичния процес, резултат на който е завършеното поетическо произведение. Съществен въпрос сега се явява концепцията и развитието. Става реч за зараждане на произведението, „възникване на едно живо цяло“, тъй както зачева и еволира един организъм.

Самите поети посочват зародиша на творбите си в едно настроение; в него е застъпена концепцията. „Творчество без настроение или строителна работа на поетическа мисъл без присъствие на един явен емоционален фактор е нещо немислимо.“ Творческият процес започва от една обща идея. Тя предхожда всяка техническа работа в поетическото създаване. Това характеризира концепцията като единство, зародено преди частите си. Настроението може да има за начален момент, в известни случаи, несъзнавани елементи, в други случаи — някакво впечатление или опит от действителността. Към него се приключват и някакви музикални отсенки. Корените на поезията и музиката, на словото и мелодията са едни и същи, техният материал е човешкия глас, независимо и от съществената разлика по начин и цели, които преследват. Важно е, че поетичното настроение, преди да се домогне до новата цялостна идея, навява явен музикален колорит. Негов обективен белег са ритъмът и мелодичната стойност на звуците в произведението. Възникването на поетичното произведение се провежда, според Яворов, така: музика — слово — съдържание. Той изповядва пред проф. Арнаудов: „Звучи в душата една мелодия. Тя изхожда от едно настроение, което носи любовен, семеен, социален характер. И в тази посока търся думите, за да изразя мелодията и човек почва да монологизира в душата си.“

Друг основен момент в изпълнението на художественото произведение е концентрацията в развитието на поетическата идея. Концентрацията е един вид вътрешно внимание, подбор на нужното и отстраняване на случайното в материалите за изпълнение. Тя е дейност на разума и въображението за уточняване на концепцията. В ученията за висшата нервна дейност на прославения съветски физиолог И. П. Павлов концентрацията е онова, което рефлексът „търси“, за да бъде точен отразител на действителността, а в литературната психология той е принцип на целенасоченост при построяване на поетическата творба. Акад. Арнаудов е сполучил да долови чрез своята грамадна литературна ерудиция и талант на литературен психолог днешните най-нови открития на павловската физиология и да ги приложи вярно към художествената дейност.

Концентрацията, според автора, пък и според рефлексоложките знания, изчерпва интереса към онова, което е извън концепцията. Тази вътрешно прецизирана дейност води творчеството към господство на нужните представи и впечатления, мисли и чувства. Постига се яснота и съвършенство на главния мотив и се затъмняват несъответните съставки. Този процес създава в поета външна разсеяност, но той означава вътрешна съсредоточеност около известна идея, той е творческо озаряване на естетическия плод.

Изповеди за концентрация на поета прави Гьоте по повод на романа си „Вилхелм майстор“ и Тургенев спрямо собственото си обсъждане на романа „В навечерието“. От концентрацията в творчеството се минава към изпълнение на

произведението. Прибавя се известна повишена емоционалност към разсъдъчните моменти на концентрацията. Създава се и сърдечна топлота, вживяване и вдъхновение в процеса на изпълнението.

С особен интерес акад. Арнаудов се спира на въпроса, как се развива съзнание за съвършенство на вече оформеното в поета произведение, а в много случаи и издадено произведение. Има писатели, които не поправят, нито преработват творбите си. Има такива, които само поправят, без да досягат концепцията, ала други преработват самата концепция, като излизат от ново продуктивно настроение и получават ново вживяване. Много автори, особено тези от 18 и 19 век са ревностни привърженици на изисканата форма. Те не само търсят грешките си, но чувствуват задължение към хората, които ги корят и не отговарят на критиката без старание да се поправят. Гениални импровизитори като Байрон и Пушкин внасят добавки и поправки в коректурите и в повторните издания на съчиненията си. След свободния ток на импровизацията Пушкин се връща да прегледа, измени и поправи текста, защото изкуството е работа на утрешния ден. Същите признания правят Гьоте, Лермонтов, Достоевски и др.

Едни от основните поправки се свеждат до съкращаване и сгъстяване на текста. Големите майстори на формата винаги търсят кондензирания израз. Претрупаното, проточеното във формата и образа убива силата на внушението, затова Флобер преписва до десет пъти някои от своите „Провинциалисти". Ако поетът промени светогледа или естетическата си култура, той още по-смело упражнява критика над своите произведения, които поправя или преработва. В някои по-редки случаи чувството за съвършенство у творческата личност добива мъчителен и болезнен характер, напр. у Волтер, и убива радостта от поезия и писателство. Този процес е силен и у Толстой в определен период на творчеството му. Десет години той се измъчва с ръкописа на „Възкресение" и изразходва грамадна енергия над шест последователни редакции, в няколко хиляди ръкописни страници. Някои писатели получават след време едно подновено продуктивно състояние и обработват издадените си вече творби, допълват, изясняват и разширяват с ново майсторство и вдъхновение старите теми, които добиват съвсем нови вид.

Акад. Арнаудов е разгледал, с все същата задълбоченост и диалектическо противопоставяне на теориите езика на поезията. Какво нещо е езикът? Дали само едно особено средство за изразяване на мислите и преживяванията или проява, идентична на мислите, или пък някакви гласови модулации, подобни на смеха и сълзите, които възникват неволно, като израз на органичните и душевни състояния? Тези въпроси Аристотел разглежда в неговата „Поетика", а Лесинг в „Лаокоон". За последния същността на поетическия език е нагледа или изразяване на образа, който възпроизвежда външните неща, така че при четенето да долавяме истински впечатления за нещата и да не чувствуваме езика. Психолозите и езиковедите след Лесинг поглеждат на езика от някои други страни. Напр. Хердер повдига въпроса за силата на езика, за неговата енергия, като нещо живо, а не като механични нагледи. Теорията за нагледите се отрича и от Теодор Майер и Алфред Бине. Те виждат в речта емоционално внушение, някакво сърдечно откликване. Интересна теория за значението на речта създава Макс Десоар. Както има тоново изкуство (музика) или пространствено изкуство (архитектура), тъй има и словесно изкуство. Езикът е изкуство и поетът трябва да владее това изкуство. Думите имат за нашия душевен живот същото значение, каквото има действителността, дори за някои хора впечатлението е по-силно, отколкото това, предизвикано от действителността, твърди Десоар.

Карл Грос, Ирньо Хирн, Мюлер-Фрайенфелз и М. Гюйо виждат механизма и значението на езика в моторните процеси с подражателен характер. Онова, което буди нашите впечатления, създава у нас външно подражание, а то се предхожда от едно вътрешно подражание. М. Гюйо придава голямо социално значение на това емоционално и моторно подражание при художественото възприемане.

При тази дилема едни да виждат в поезията само нагледи, а други да поставят центъра на художественото умение само на езиковите преживявания, акад Арнаудов, за да даде правилно разрешение, поставя въпроса: „изпъкват ли в съзнанието истински сетивни представители, или пък ние си мислим, че имаме такива, там, гдето строго психологически взето, налице са само словесни техни еквиваленти или съвсем ирационални, дори подсъзнанелни преживявания?" Въпросът е много сложен и индивидуален. За едни поети и при определени моменти нагледът безспорно има голямо значение. Фенелон, Реми де Гурмон, Г. Т. Фехнер дават лични и експериментални данни за поетическа наблюдателност и нейното възпроизвеждане. Но в никой случай поезията не си поставя за цел да извика пълни впечатления, да представи във всичките негови подробности, а само да внуши някои характерности, да даде илюзия за известна действителност.

Другата страна на въпроса: значението на езика като средство — трябва да се признае — той е нещо много повече от обикновено средство за изразяване на мислите. Поетичното творчество, възприемане и създаване са в тясна връзка с изразната анатомо-физиологична природа на човека. Автори като Отмар Руц намират, че може да се установи тясна връзка между физическата природа на поета и неговите словесни възможности, че може дори да се определи типа на поета по тези възможности. Думите са инструмент за поета не само със своите представи и понятия, но и със своите рими, хармония, волев тон и енергия, каквато се чувствува напр. в творчеството на Ботев.

Акад. Арнаудов набляга върху това, че „поезията дължи силата си във внушаване известни съдържания не само на нагледите, но и на чисто физическите реакции, които тя извиква; в играта на вътрешното подражание трябва да се съзира една твърде значителна страна на художественото произведение, която поне у известни лица не отстъпва ни най-малко на ролята, приписвана на въображението и разума". Авторът разглежда възгледите на редица философи, естети и поети, които идентифицират мисъл и език, форма и съдържание и намира, че у тях има нещо пресилено, „че това е практически удобно, но теоретически неправилно; мислене и говорене не са тъждествени. Не трябва да се смята словесният елемент при творческия процес за единствено меродавен и да се подценяват другите страни в този процес, все тъй важни, които отговарят на определени преживявания". Като установява тази истина, авторът на „Психология на литературното творчество" изтъква след това чисто словесната страна на художественото възприемане и посочва физическата красота на звуковата живопис и символиката. Наред с примерите от световната литература, той е дал отделно примери от руската и българската поезия. Посочил е и границите на езиково мелодичното внушение, тъй че читателят да бъде въведен внимателно, без преувеличаване и без надскачане на истината, в ония научни доказателства, върху които не може да има спор.

В последната глава на своя труд акад. Арнаудов свързва разединените нишки от анализа на изследването си, както той се изразява и още веднъж предупреждава, че „езикът на поезията е твърде сложен инструмент на художественото създаване, така че напразни са всички опити да се намери една единствена проста формула за неговата същина". В действителност откриват се безброй индивидуални качества и различия, които дават основание да се говори: „стилът е самия човек", следователно научното изследване опира до въпроса за особеностите на израза в отделния писател. Тук е вече мястото на класификациите, които могат да се правят от различни изходни моменти.

Трудът на акад. М. Арнаудов трудно може да се сравни с кой да е друг труд в психологичната и литературната наука. Той е оригинален, много широк в своите задачи и обсег и блестящо изпълнен по стил и съдържание. И все пак, ако трябва да посочим, какъв собствено е този труд? — приложна психология ли, разкриване на психологичните закони чрез поезията ли, или изясняване на литературните постижения чрез психологичните проблеми? Ще отговорим: в „Психология на литературното творчество" психологът може много да научи за своята наука от естествените и непринудени изповеди на поетите. Тези изповеди са и самонаблюдения и хрумвания и наблюдения, но те не са заръчани, както това става при метода на психологичното самонаблюдение. Поетът може от своя страна да долови каква е връзката между неговата продукция, неговите преживявания и неговите изразни средства, да анализира и да доведе след това до цялостно разбиране себе си като творец. В този смисъл трудът на акад. Арнаудов е дял от литературната наука, но той е същевременно и психологична наука, която разширява знанията ни за душевните функции въобще и ни налага да ги проверим и чрез поетическия опит.

Любен Русев

ПОГЛЕДИ КЪМ МИНАЛОТО И БЪДЕЩЕТО

От книга, различните части на която са писани през 1907, 1909 и 1964 г. не би могло да се очаква такова единство на стила и на внушението. Но колкото и невероятно да бъде, един българин, който е разговарял с Плеханов и е слушал речите на Георги Кирков, който е другарувал

Симеон Радев. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. изд. «Български писател», 1965.

с най-големите ни творци от началото на века и е гостувал на стария възрожденски деец Драган Цанков, човек, който е дишал въздуха на една стая с Реноар, Моне и Клемансо, е наш съвременник и се представя с нова книга — „Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени“ — статии за литературата и живописта, публицистика и мемоари. Трудно е да се говори за каквато и да било цялост, и все пак тази книга е твърде хомогенна. Обединява я личността на нейния автор, единството на нейния стил е най-вече в липсата на насилие над стила, в една лекота, която има своите корени в цялостното проявление на творческия дух.

Новата книга — наричам я тъй с пълното съзнание, че не правя грешка, защото статиите, написани преди 60 години, чак сега са събрани в книга, както постъпват и съвременни критици или публицисти, които се представят с нова книга от статии, публикувани не преди толкова много години, — новата книга на Симеон Радев представя преди всичко един блестящ публицист. Може в нея да няма целостта на замисъла на „Строителите на съвременна България“, но тя разкрива своя автор от много повече страни. И тук неговите намерения получават своя тласък от съзнанието, че на нашия народ е твърде необходимо историческо познание, поглед върху света и неговата сложност. Откривам също и познатата от „Строителите“ добросъвестност при търсенето на фактите, едно привидно равнодушие и спокойствие. Енергията, страстта са дали своя отпечатък преди всичко в езика. На Симеон Радев са известни примерите от далечното или по-близко минало, за да си въобразява, че достига до пълната обективност. Тукидид се стреми твърдо към правдивост на своето описание на Пелопонеската война, Тацит се ръководи от принципа „без гняв и пристрастие“ в анализа на събитията. Единият несъзнателно подчинява своя стил на недоволството на аристокрацията, другият — на гордата покруса на патрициите при тяхното подчинение. Авторът на „Погледите“ е по-близо до съзнанието за съвсем човешките вълнения и пристрастия. Той спомена веднъж в разговор за „исторически скептицизъм“. В своите работи той не се стреми към обобщения, към разкриване на социалните сили и тенденцията на тяхното развитие, не търси пътищата към бъдещето, а се задоволява с установяването, с изграждане картината на настоящето и близкото минало. Симеон Радев предпочита образите пред формулировките. Ако авторът на „Строителите“ и на „Погледите“ беше само историк, само учен, лесно бих нарекъл неговия метод еклектически. Пред мен са произведения на публицист, на жив човек със своите художнически вълнения. В „Строителите“ Симеон Радев е дал нещо по-богато от чистата фактология — осезаеми образи на дейци, атмосферата на политическия живот, скритите пружини на дипломацията, народните вълнения и радости след Освобождението, задкулисните игри на двореца. От всичко това той прави превъзходна мозайка на живота през десетилетията след Освобождението. И тази мозайка позволява да се открият общи черти и тенденции. Психологическите наблюдения над различни социални слоеве сочат данни за бъдещото развитие на политическия живот у нас — борби за власт и за демократизация, за материални облаги и за нравствено усъвършенствуване, долавя се тътенът на утрешните тежки сблъсквания между диференциралите се в различни слоеве вчерашни роби.

По духа си Симеон Радев е повече художник, отколкото историк. Пред фактите той наистина благоговее като учен, но при описването им не може да прояви безстрастие. „Питали са ме понякога също — пише той — кога при описването на толкова героични или трагични събития съм бил аз развълнуван. Отговарям, при описанието на екзекуцията на метежниците в Русе. Един млад писател ми каза преди една година, че като чел тези страници се разплакал. Просълзен бях и аз, когато ги пишех. Това бяха противници на моите идеи и аз осъждах техните действия. Но хора, осияни от миналото си: Олимпи Панов, секретар на революционния комитет в Букурещ, офицер в Опълчението на Шипка, увенчан със слава на Сливница; Атанас Узунов, героичният защитник на Видин; Тома Кърджиев, член на русенския таен комитет и устроител на въстаническата чета от Червена вода в 1875. Това е една от фаталностите на българската история: да гинат подобни хора и аз, като пишех за трагичната им смърт, оплаквах и тях, и своя народ“. С някои оценки на Симеон Радев за насоки от живота на онези години не мога да се съглася. Те са резултат от школовка у ограничени за днешното време концепции и това не е трудно да се забележи дори от човек, който не притежава неговата огромна ерудиция и обхватен поглед върху фактите. Но страстта и вълненията му покоряват със своята сила и своята искреност, чиито извори са в родолюбието. Преди половин век той страда, когато пише за смъртта на своите политически противници, защото за него те са първо заслужили за България хора, а после членове на противната партия.

В единствената по рода си статия „Политическото красноречие в България“ между другото е направена характери-

стика на речта на Георги Кирков: „. . . тя е една невероятна, при това безкрайно приятна смес от научно звучащи социалистически фрази, употребявани без педантизъм, сякаш с един вид иронично извинение, от популярни остроти, които отиват до зевзешки шеги, от литературни цитати, от пословици, от басни, от притчи, от думи, които са взети от кафенетата, от термини, които се срещат само в специалните съчинения, нещо шарено, живописно, дяволито, умно почти всякога и всякога весело. Никога един социалист не е давал на буржоазията внушения за самоубийство по тоя приятен начин, по който я увещаваше гражданинът Кирков. Когато той се явяваше на трибуната, депутатите си разтваряха душата, за да се смеят и в залата настъпваше празник. . .“ И това е характеристика на оратор от противния политически лагер. Тази толерантност не е само проява на уравновесения, образован човек или на аристократизъм на духа, но и на родолюбие — една сфера, където може би единствено е позволена проявата на пристрастие. Наскоро Симеон Радев спомена, че една от най-грозните и пакостни думи, която е влязла в езика ни, е „патриотарството“. За него патриотизмът трябва да бъде във всяка проява на българина и тази дума — „патриотарство“ му звучи кощунствено. Грижата за българския език е съществувала за него дълго време като средство за изява на личността. Но ето че „писменият език е подвергнат на развала“ от „политиката, вестниците и администрацията“ и това събужда у изостреката чувствителност на публициста желание за реакция. Така се появява през 1941 г. статията „За чуждите думи“. След повече от половин век развитие на нашия периодичен печат може би е време да се направи една такава книга с образци от лош език, за каквато се споменава в тази статия, че съществувала в Англия. Материал има достатъчно. Ще се обогати едновременно езиковедската и хумористичната ни литература.

А може би написаното за наши големи писатели в „Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени“ опровергава патриотичните подтици у автора на книгата? Не става дума, че се съобщават неверни данни или се правят неточни характеристики, а само — дали трябва да се правят обществено достояние слабостите на големите творци. За мен значителният творец става по-интересен и по-привлекателен с човешките си увлечения, образът му придобива с това релефност и действителните му височини се открояват по-силно. От истината губи само посредствеността. Психологическите характеристики на Елин Пелин, Кирил Христов или Яворов с това негово „Добър ден, господин Славейков“ и лекия почтителен поклон при влизането в кафене „България“ са последица от едно общо разбиране на Симеон Радев за народа ни. Той цени твърде много българския народ, за да си въобрази, че отделна личност може да посегне на него или да му отнеме нещо. Той го наблюдава от дистанцията, получена с широко и задълбочено образование и възпитание на мисълта, в много контакти с живота и изкуството на други народи, гледа на него без илюзии и сантименталност, но с много обич и с българско съзнание.

Опознаването на чертите на народната психика, особеностите на българския характер, промените в тях — всичко това влиза в кръга на постоянните интереси у Симеон Радев и той често се спира на тях, било за някоя мигновена кратка бележка, било за да сподели наблюдение от дългите години на възприемане и анализиране на нашата действителност. На едно място в книгата си той пише за българския селянин „ако изгледът му не е никак привлекателен, неговата психология не е лишена от оригиналност“ и прибавя, че нашият селянин притежава „чудесен инстинкт за притворство. В статията за политическото красноречие споменава — „импровизацията е отличителна черта на българското творчество във всичките му проявления“, а на друго място доизяснява този свой възглед от различна страна, когато си задава въпроса защо живописта и скулптурата тъй бързо (статията е писана в 1907 г.) са „взели сигурен полет“, докато романът и драмата се изтощават „в едно мъчително и безплодно усилие към новост“. Може би конкретните изкуства с техните веществени форми са по-достъпни за българския творчески дух, който е материалистичен. Към това Симеон Радев прибавя още една причина: „Литературата не иска никаква формална подготовка. В нея може да се подвизава всеки, който знае азбуката. В живописта и скулптурата се изисква, напротив, една сложна и трудна техника, която обезсърчава ефимерните призвания. Тук диленантизмът е по-рядък“. В наши дни, когато народната власт пое грижите за изкуството и до голяма степен финансовата тежест по образованието, графоманията става истинска напаст.

За историка с огромни познания и тънък усет не са останали скрити и някои черти от характеристиката на отделни социални слоеве. Без да бъде марксист, а може би и под известно влияние на Плеханов, авторът на „Погледите“ разглежда проявата на Андрешко като „порив на инстинктивна солидарност“, но и нещо повече — „безсъзнателен бунт против съществуващия

ред“. В тази беседа за селянина, поднесена изящно пред най-избраното софийско общество през 1905 г. на френски език, се казват такива истини, които едва ли са интересували дамите и господата с деликатно обоняние. Но общественикът с буден и нетърпелив дух не се задоволява с тези думи на Андрешко, а продължава своя анализ, за да стигне до мисли, в които се намесва и впечатлението от бунтовете при Шабла и Дуранкулак, и предчувствието за пътя на нашия политически живот и народа ни. „Многовековен гнет го е направил послушен. Но стига да му се падне случай, за да видим какво може да направи той. Кървави, не твърде отдавнашни събития ни показват действително колко лесно е да се възбуди неговата ярост и неговият бунтовнически инстинкт. Това враждебно чувство към държавата не е може би едно зло. Аз за себе си се надея, че то ще се превърне с време в свободно и демократично съзнание, способно да направи здрав или поне горе-доле нормален нашия политически живот“.

Симеон Радев поставя бъдещето на своя народ по-горе от всяка личност и затова търси точните характеристики, истинските белези на психиката и проявите и думите, търси познанието и не крие истините за хората на политиката или на изкуството, защото не мисли толкова за тях, колкото за нещо над тях. Реалистичният поглед при изграждането на портретите на някои писатели, които за нас са се превърнали в икони, в първия миг шокира. Предполагам, че също тъй добросъвестните спомени на други съвременници ще представят Елин Пелин например с още черти от неговия характер, защото изграденият в тази книга образ безспорно има едностранчивост на впечатленията. Но това е същото отношение на автора — без сантименталност пред истината. Едва ли някой би оспорил приятелското отношение на Симеон Радев към проф. Александър Балабанов. В края на спомените за него има горчивина и мъка: „. . . ето един необикновен човек, който си отиваше, без да даде мярката на своето дарование.“ Но веднага идва и суровата констатация: „Сладости и сласти бяха взели много от неговия живот.“

Истината респектира непредубедения ум. Твърде малко знаем за това близко минало на народа си, за да подканяме очевидците към условностите и незабележимите нюанси на салонната реч. Ако това не беше против принципите му, Симеон Радев сигурно нямаше да изпита трудност да прибегне към тях. Но неговата книга е писана за българи, а не за дипломати.

Високата мисия на интелигенцията в развитието на народа поставя пред нея твърде сериозни изисквания и повече тежести, отколкото придобивки за личността, избрала отрано такъв път на своя живот. Преди петдесет години, когато пише „Строителите на съвременна България“, това по думите на Иречек знаменито съчинение и в нашето време на коренни промени, когато издава част от своите мемоари, авторът на „Погледите“ се стреми към просветителство от висок ранг. Той пише история в дебели томове и натрупва там безбройни факти, но той я превръща в истински алманах, осъществен с перото на белетрист, с търпението и всеотдайността на онези средновековни монаси, които прибавят към текстовете на евангелието данни за своето време и накрая поставят „Написа в лято господне . . .“ Неговата история служи на учените, но се чете от всекиго с истинско удоволствие. Тя няма тясното предназначение на научните трудове, изпълнени със сложни фрази и сухи формулировки. Тя е предназначена не да стои по прашните рафтове на библиотеките, а да се предава от ръка на ръка. Симеон Радев е едновременно историк и общественик. Той мисли повече за хората, отколкото за абстрактната наука, повече за съвременниците си, отколкото за миналото. И новата книга — с подбора на статиите от списание „Художник“ и с характера на очерците за културните средища от началото на века и за техните посетители — има същия адрес, нейният автор е същият публицист с неотслабена от годините интелектуална енергия. Този дребен, вече прегърбен от своите 88 години човек, в жестовете на когото личи плавността и сдържаността на дългогодишния дипломат, е запазил свежестта на лицето и, струваше ми се, преди още да беше заговорил, че годините не са попречили на паметта му, освен с бремето на безбройните събития и факти, които са оставили в нея. В речта му дипломатическата практика е заличила до голяма степен амплитудите на вълнението, там има по-скоро елегантност, отколкото страст, но страниците на „Погледите“, диктувани през 1964 г., и още по-силно статиите от сп. „Художник“ показват истинската енергия и темперамент на техния автор.

Стремежът към жива, изразителна реч, към популярност на изказа и блясък на стила характеризира усилията на автора и неговите схващания за ролята на интелигенцията, за нейния принос в изграждането на националната съдба. Тя е в разбирането на труда като „единствена сила, която твори прогреса и единственото честно оръжие в конкуренцията на народите“. Сложни са пътищата за формиране личността на интелектуалеца и за създаването на обществения вкус. На много места в книгата авторът споделя мисли за отговорностите на интелиген-

цията и за изключителните усилия, които струва изграждането на усложнената чувствителност и широтата на мисълта, безусловно необходими за всеки интелектуалец. Когато преди малко ставаше дума за социален усет, си спомних тази част от спомените на Стаматов, където се разказва за живота на нашите студенти в Швейцария: „. . . буржоазните студенти често ставаха прицел на неговия сарказъм. Той намираше, че повечето от тях ще се завърнат в България такива, каквито са дошли в Женева, без придобивка на култура, без други хоризонти, освен тия на града или селото, от които са излезли, и само с тази разлика, че ще носят със себе си — диплома. Във въображението си той ги виждаше да населяват чиновническите канцеларии — да навлизат в партиите еднакви помежду си и на всички места, които ще заемат, подобни на предшествениците, от които ще поемат традицията." Не зная какъв е бил тогава сарказмът на Стаматов, но при предаването на тези негови думи Симеон Радев внушава недвусмислено своето презрение към дипломираното невежество и простащина, към липсата на духовна извисеност и индивидуалност, той показва каква интелигенция не е нужна на България, споделя своята загриженост, тревога за бъдещето на нацията и на нейния цвят. На много места говори той за пътищата на образованието и особено за възпитаването на усет за красотата.

Човек, който знае главните европейски езици, който познава няколко литератури и историята на народите им, използува това изключително богатство не за да се отдалечи от културата на своя народ, а да може да види по-ясно неговите качества, за да обикне още повече културата му и традициите му, да оцени приноса на неговите таланти от истинските, високите изисквания, за които той без съмнение е достоен. В критическите си статии за литературата ни, както и в кратките характеристики в спомените, Симеон Радев не проявява снизходителност и не понижава своя критерий. Затова думите му за разказите на Елин Перин, за Стаматов, за поезията на Кирил Христов, за личността и творчеството на Николай Лилиев имат значителна стойност.

Със своята публицистика — с нейните проблеми, интимни намерения и патос — Симеон Радев е наш съвременник, принадлежи към формиращата се днес култура, независимо от тематиката на статиите и очерците си и техния мемоарен характер. С критичните си статии той трябва да бъде причислен към литературната история. Портретът на Стаматов и наблюденията над някои разкази от Елин Пелин вече са издържали изпитанието на времето. Дори само тази енергична реплика, хвърлена на времето си като предизвикателство към привържениците на чистото изкуство, събира в себе си основните качества на Стаматов: той „е може би един писател с публицистически замах, е може би един лош художник, но във всеки случай той е един творец".

В тези две работи на Симеон Радев — за Стаматов и Елин Пелин — са приложени на дело принципите на литературната критика, които той застъпва в полемичната статия „Д-р Кръстев като литературен критик". Сам авторът посочва на две места в книгата си, че тонът на статията е плод на поривите на възрастта и днес съжалява, че се е нахвърлил върху д-р Кръстев „с такава жестокост". В оценката на д-р Кръстев има едностранчивост, която иде от абсолютното разминаване в литературния вкус и стила на двамата автори. След изминалите години ние ценим д-р Кръстев като личност с демократични прояви и един от първите наши литератори, опитали се да дадат тласък на литературната ни критика.

Но статията за д-р Кръстев е изиграла на времето своята роля за защита на родните традиции в литературата, дала е отпор на опитите да се наложат у нас догматични норми на един естетски катехизис. За днешното време тази статия обаче има и друго значение. С акцентуването върху такива качества на истинския критик като артистичен темперамент, фантазия, психологически дар, широка осведоменост Симеон Радев слага сериозни изисквания пред критическата личност и с това създава здрави основи и традиции за по-късното развитие. Днес е ясно, че за критика е безусловно необходима философската подготовка. Без нея, без принципи не може да има мислеща личност. Но това не е достатъчно, за да бъдеш критик. Авторът на „Погледите" каза и доказа това още преди половин век. Към това ще прибавя и две негови недвусмислени, категорични изказвания за реализма в изкуството, от които личи и антипатията му към всяка проява на догматизъм и ограниченост: „Основното качество в белетристиката не е книжовната хубост, а жизнената правда, творчеството" и малко по-нататък в същата статия за Стаматов: „Но с горните примери ние искахме да посочим само несъстоятелността на тая критика, която гледа чисто формално на белетристичните произведения и ги съди от името на някакви тиранически норми, мимо които са добили вечност толкова писатели".

В очерците, диктувани през 1964 г., Симеон Радев изказва мисли, които сочат, че ако той беше продължил своята критическа дейност след 1909 г., сигурно

щеше да развие и други принципи на критиката. В спомените за проф. Балабанов той говори за античността: „В полето на оная литература има място за издирванията на филолога, за размишленията на историка, на философа, но само един човек, родствен с нея, един поет може да проникне в нейната същност, да разкрие вътрешните закони на нейната хармония и изворите на нейната вечна свежест.“ Тук е избегнато това крайно противопоставяне на критиката и науката, което е особено силно в статията за д-р Кръстев.

С много проникновени наблюдения за наши поети, със статията си за Ередия в сп. „Художник“, която не е влязла в книгата, Симеон Радев показва тънък усет за чаровете на това изкуство, което не може да се възприеме от всекиго. Той цени в поезията най-много музикалността и изразителността и като че ли отрича възможностите на една по-рационална поезия. „Всеки цени поетите, така както ги чувствува той“ — това е условие, за да съществува контакт между автор и читател. Но като се смята, че въвеждането на мисловност в поезията я разрушава, не се ли поставят условия там, дето трябва да съществува свобода на избора и на фантазията?

Интересните наблюдения и размисли на Симеон Радев за отношението между талант и ум у творците насочват към някои неподозирани качества на нашите писатели, обогатяват представата ни за тях. В констатациите за развитието на Яворов има много истини. Не ми се иска да се съглася с една от тях: „Яворов беше чист лирик. Там беше дарованието му. Но там бяха и неговите граници. Извън тях той не дава нищо сполучливо.“ Яворов е неспокоен и търсещ дух, които е имал големи ламтежи (тази дума ми се струва най-подходяща) за духовно извисяване, за открития, за проникване отвъд заключени врати. Неговото формално майсторство щеше да остане празно, би било забравено, ако не беше този негов дух. В съзнателното ограничаване на таланта до рамките на едно амплоа и постигане на съвършенство, виждам някакво унизително подчинение пред „природата“ и фаталистичното ограничение. Идат ми на ум думите на Фолкнер от едно негово интервю: „Хемингуей рано разбра възможностите си и остана в техните граници. . . Това, което можеше, той вършеше изумително, първокласно, но за мене това не е успех, а поражение. Неудачата за мене е по-високо от всичко. Да започнеш нещо, което не ти е по силите, да не можеш дори да се надяваш на успех — и все пак да опиташ и да претърпиш поражение, после да опиташ отново. Това за мене е постигането“.

Примерът от публицистичната и критическа дейност на самия Симеон Радев показва постоянните търсения на една високообразована и надарена личност, търсения в толкова различни посоки! Като чета статиите за живописта и за карикатурата, поместени в книгата, откривам темперамента на нетърпеливия общественик, който иска да види голямо изкуство у нас, в своята страна, още непрогледнала добре от петвековното робство. Като сравнявам тези статии, с тяхната актуална насоченост и публицистичен патос, неволно мисля за някои съвременни художествени критици, които пълнят бележките си с термини, като че ли само това имат в сърцето си. При цялата скромност и непретенциозност на статиите за живописта (авторът е поставил под черта бележка, че те са писани под влиянието на тогавашните френски художествени критици и с това като че ли се иска да ги омаловажи) в тях се намират оценки и характеристики, които не са загубили значението си до днес: за ролята на Моне в развитието на живописта като най-ярък представител на импресионизма, тази революция в изкуството, за неговото майсторско проникване в интимния характер на пейзажите, за цялостното значение на неговото творчество, което не бива да бъде разглеждано само като новаторско усилие. След едно временно затихване непосредствено след смъртта на художника в 1926 г. на интереса към неговото дело през последните десетилетия той нараства непрестанно. И познавачите днес го ценят преди всичко за тези качества, които разкрива и Симеон Радев преди повече от половин век, когато на импресионизма консервативна Европа все още гледаше с известно подозрение, независимо от това, че беше му признала правото на съществуване.

Навсякъде в статиите на Симеон Радев — и в критиката за литература или живопис, и в публицистиката — дават отражение темпераментът и многоизмерността на една цялостна личност. Неговото майсторство в портретите, в характеристиките, свободата му при разчупването на жанровите ограничения, богатата асоциативност — това са качества на усложнено възприемане на света, богата чувствителност, която има усет за нюансите и пропорциите. В процеса на създаването авторът очевидно се е ръководел от една наша възрожденска традиция за внушение на широк кръг читатели, за масово въздействие — така е при „Строителите“, така е и при новата книга. А неговите произведения днес се ценят от хората на науката, в негово лице се открива сериозният историк, забележителният публицист, критикът с тънък усет за изкуството. Това е изглежда про-

ява на силата, която превръща критическото проникновение в наука, наред с публицистичното му, временно предназначение и влияние. Ето някои неща, които водят към принципите на критиката, към нейната обективност. Симеон Радев си прави на места шеги с нея, а ето че собствените му работи и тяхната трайност го опровергават. Очевидно в преценките за изкуството научността не може да бъде само в подбора и изследването на материала. Тя има своите връзки с душевните качества на критика. Книгата „Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени“ има пъстрота по характера на статиите, включени в нея. Личността на автора, отразена в един стил, който включва в себе си като равноправни начала публицистическото вживяване, художествения усет и критическата дълбочина, ги обединява.

Йордан Василев

КРИТИКАТА НА ИВАН МЕШЕКОВ

Книгата на Иван Мешеков[1], без да има претенциите да представи всичко, заслужаващо внимание в литературно-критичното дело на този интересен наш критик, наистина запълва „една празнина в нашия културен живот“, представя на вниманието на по-широки кръгове „името и делото на един даровит, но недостатъчно познат и недостатъчно оценен литературен критик, който в продължение на дълги години несправедливо беше подминаван с пренебрежително мълчание“ (според послеслова на Б. Делчев).

В своята професионална зрялост неговата фигура е твърде своеобразна — извисяваща се над посредственото рецензентство, самотна между естетическата крепост на „Златорог“ и непримиримата партийно целенасочена литературна публицистика на Георги Бакалов. Социологическата основа на Мешековата критика, която в онзи обществено-исторически момент отбелязваше присъствието му в лагера на марксизма, може би за да доказва това си присъствие, което поради неговото чуждеене от злободневните политически борби беше необходимо, понякога е експлицирана прекалено настоятелно, до схематизъм, с твърдостта на осъзналия се интелигент. Дори когато разглежда Пенчо Славейков, слабостта си към когото не скрива, социологизмът стеснява иначе така свойственото на Мешков разбиране за неповторимото в една млада, изграждаща се национална култура, ограничава присъщата му склонност към проникновено естетическо анализаторство.

С цялостното си звучене обаче Мешековата критика е опит да се преодолее недостатъчната интерпретаторска вглъбеност, не винаги съответния на своеобразието на художествената тъкан подход в критиката. Това особено място на Мешеков в тогавашния литературен живот определя известни моменти на нехомогенност в критиката му, която едно необходимо по-задълбочено изследване ще постави по-прецизно в нейната „задължителна историческа рамка“.

Мешеков е критик с изразителна концепция, със свое „виждане“ на националния литературен процес в неговото многообразно единство. Макар и оголена понякога до инструменталната схема, изобилна на литературно-критични абстракции, тази концепция е дълбоко жизнена, дори „изстрадана“. Най-добро доказателство за това „познание чрез страдание“, което е в основата на Мешековата критика, е социално психологическият очерк „Ляво поколение“, духовна биография на едно поколение, интелигенти, което има особено място в един преломен за литературата ни период. Този очерк съдържа и източника на един особен момент в литературно-критичния подход на Мешеков — психологическия, който свързва социологично и естетическо.

Критиката на Мешеков е опит да се изгради философия на националната ни литература. А литературата, според Мешеков, се изгражда върху своеобразните национални исторически тенденции. В основата на българския национален характер Мешеков поставя чувството за социална справедливост — пасивно у бого милството, и активно — у хайдутството. В някои моменти социологичната страст, така присъща на Мешеков, има изолирани от критичната тъкан продукти. Това обаче не са деформиращи представата ни за националната история умозрителни конструкции, а работни схеми, които имат инструментално значение (формулата „родличност-народ“ например).

Критерий за универсалността на твореца, според Мешеков, е „чувството за история“. Така той изгражда една раз-

[1] Иван Мешеков. Очерци, статии и рецензии. Изд. Бълг. писател, 1965 г. Редактори: Борис Делчев и Симеон Султанов.

война линия от Ботев, през П. Славейков и Яворов до Н. Райнов като атрофия на историческото чувство от действено до съзерцателно. За Мешеков „историческото чувство“ е обществено функционално само ако съдържа „патоса на епохата“, ако е еднопосочно с настъпателното историческо развитие. Затова и основният критерий на Мешековата критика се определя от схващането за литературата като инструмент на един национален и социален идеал. Мешеков произнася своя критичен съд от позициите на борческата линия в литературата. Но не само съзнанието за необходимост от увеличаване духовните капитали на нацията насочва вниманието му към творци като Йовков и Лилиев. У тях „патосът на епохата“ също присъствува, макар и своеобразно, „негативно“ изразен.

Статията „Талант и идейност“ поставя изискване за идейна литература, разкрива, че „за истинския талант днес няма опастност да бъде „публицист“, защото равнището на художествената ни литература и общата ни художествена култура е високо. А цялото критично дело на Мешеков разкрива едно широко схващане на „идейността“ като синтез не само на социални, но и на моменти от своеобразието на националната ни културна традиция.

Осмислянето на това и други понятия показва, че Мешеков е критик, изработващ литературоведски понятия на базата на конкретния национален литературен процес.

Социологичната основа на Мешековата критика не изключва и едно чисто литературно разбиране на „чувството за история“. Мешеков не ситуира творческата личност направо в социалната история. Социологичният момент е застъпен само когато трябва да се обясни индивидуалния литературен акт през призмата на социалната психология. Иначе писателят е рамкиран само литературно в един вертикален (диахроничен) литературен контекст. Хоризонталният литературен контекст присъствува само „негативно“ и този критичен „избор“ издава не толкова литературния вкус на Мешеков, колкото наличието на едно своеобразно литературно-историческо вдъхновение у него като основа на критичния му подход.

Статията „Критерии в критиката“ е малка теория на Мешековия критически подход. Образец на сгъстена мисъл, тя определя един синтетичен критичен подстъп, при който обществено-историческият критерий като „оценъчен регулатор“ само „обгръща в себе си художествения (естетическия) и историко-литературния, като ги синтезира, а не изключва“ — едно актуално изискване на синтетична марксическа критика. Мешековата критика съдържа и други ценни идеи и наблюдения от професионален характер. В статията „Литературната рецензия“ например има интересни размисли върху характера на т. н. афирмативна (утвърждаваща) и негативна (отричаща) критика.

Мешеков е писал интересна отрицателна критика, имаща някои качества на памфлета („Естетическата насока след войните“, „Естетизмът отрече Алеко“ и др.), но предпочитанията и приносите му са най-вече в „творческата радост на положителната критика, т. е. на критиката като артистично творчество, възсъздаващо, изтъкващо живата, оригиналната, ярката творческа личност“.

В основата на тази критика е една способност за превъплъщение, едно влизане „вътре“ в литературното явление, един подход към естетическия предмет със съответна нему мяра, за която говори Маркс в своите „Философско-икономически ръкописи от 1844 г.“ Мешековата „артистична“ критика не бива да бъде смесвана обаче с критическия импресионизъм, който често е сладникаво предъвкване на текста. Мешековата критика е „радостта да проникваш и обединяваш обилно разхвърляните характерни чертици в една все по-ясно и по-пълно изпъкваща из авторовия текст творческа личност със своеобразно, дълбоко и значително виждане на света“, способност да се „развива до най-голяма пълнота онова у автора, което е основен мотив — до философия, до мироглед, а онова, което е оригинално въображение — образ, картина или своеобразен похват, език — до метод и стил“. При това критиката на Мешеков е предимно „философска“, анализ на мотивите, а не формално-естетическа, стилистична критика.

При едно разглеждане на писаното от Мешеков за Йовков ще проличи спецификата на неговия „вътрешен“ подход. Критиката на Мешековото „виждане“ на Йовков може да бъде затруднена от едно съвпадане на начина на критичния подход с особеността на Йовковото изображение „от-вътре-навън“. Едно уеднаквяване на Йовковото светоусещане със светоусещането на чичо Митуш обаче, както е у Мешеков, има смисъл само ако под „светоусещане“ на Йовков разбираме художествено-пластичната му философия. Вярно почувствуваната от критика близост на Йовков до съзнанието на чичо Митуш — е само „слизане“, адаптиране към едно по-примитивно съзнание, чийто свят авторът претворява с неговата мяра. Онова, което свързва Йовков с чичо Митуш, е особена творческа емпатия, за което говори и едно „безлично“, обективно повествование, което поставя Йовков между най-интересните световни прозаици и за подхода към което е необходима и една модерна критична апара-

тура. Една критика обаче трябва да бъде в рамките на авторовите намерения (художествени или критични).

Мешековото виждане на националната литература съдържа редица идеи и наблюдения (например за литературно-историческата роля на Пенчо Славейков и неговия кръг, теорията за трудово-спътническата литература и др.), които подпомагат създаването на една вярна картина на литературния процес.

Разбирайки литературата като израз на една народностна философия, Мешеков неизбежно стига до същностното единство на народно творчество и лична литература, до идеята за приемствено литературно развитие, което определя насоката на цялата му критика, нейните средства и начини на тълкуване.

Заслужава внимание (не само за фолклориста) схващането на Мешеков за езическо-хедонистичния народен реализъм, основа на народния характер, изразен във фолклора, с което Мешеков разсейва един мит за свенливостта на интимните отношения на българина. Заслужава въобще по-голямо внимание и повишеният интерес към импулсивно-биологичното. В литературния му аспект обаче на него Мешеков набляга само когато има по-определена социална функция (например при Фурнаджиев и Багряна). Едно такова разглеждане трябва да определи и анализира съдържанието, с което Мешеков изпълва понятието „битие". Някои нюанси на употребата на това понятие дават известни основания да се разгледа евентуално влияние на „психологията на дълбините". Но по-скоро това са домашни осмисляния на проблеми от интелектуалния климат на времето или самородни идеи.

В „студийната" си критика Мешеков се отличава с проникновено анализаторство, което не изгражда критичната си концепция върху очевидни и открити истини. Така ще обясним защо, разглеждайки „двупериодния" Яворов, той търси единния, същностен социално-психологически и естетически стожер на поезията му, а у единия по дух Лилиев открива нюансните, едва доловими етапи на лирично движение — оня вътрешен поглед, виждащ мечтите и като спомени. У същия Лилиев, чиято лирика е „неземна", почти стерилизирана, проницателният му критичен поглед успява да открие дори регионалното — земния „психологически и етнографичен корен — равно Загоре".

Нашата критика вече притежаваше идейно-методологическия ключ към образа на бай Ганьо, даден от Димитър Благоев, затова, разглеждайки го като психологическо единство на социално-общочовешко и национално-своеобразно, Мешеков съсредоточи вниманието си върху второто: възникването и развитието на бай Ганьо в една конкретна среда с неравномерно обществено-историческо развитие.

Един от поборниците за „идейна", социално-функционална, революционно ангажирана литература, между най-проникновените критици на Смирненски и „септемврийските поети", Мешеков изискваше национална и общочовешка извисеност, художествено съвършенство от революционното изкуство („Ботев и Стамболов като поети", 1936).

Не само интересът към духовния аристократизъм на Пенчо Славейков свидетелствува, че у Мешеков, както и у други наши интелигенти има една горчивина от българските обществени и литературни нрави, от оня „тъмен прах, който витае над тази страна". Този интимен мотив, съчетан с висока социална култура, насочва Мешеков към проблематиката на отчуждението („трагически конфликт между битие и бит" по неговото самородно определение). На Мешеков не е чужд един особен психологически аспект на отчуждението при творческия акт — разбиране на творчеството като особена компенсация на отчуждението. Говорейки за дистанциращата сила на смеха над бай Ганьо, Мешеков разглежда морално-социалния аспект на отчуждението при общественото битие на произведението. По-отчетливо отчуждението като социологическа категория присъствува в наблюденията над любовната лирика на Багряна, антитезата битие (любов-трепет, любим) — бит („любов-навик", „жених-отсъден") и на Яворов, Дебелянов, Лилиев (антитезата „дух-плът", която има по-дискретна социална основа).

Значението на Мешековата критика е не само в онова, което е казала за своя предмет. Откривайки нови условия и възможности на своето собствено съществуване, плодна като стимул тя обогатява професионално нашата критична мисъл, разкрива нови измерения на явленията на националната ни литература, които трябва да бъдат критично усвоявани.

Светлозар Игов

ВЪЗВРЪЩАНЕ КЪМ ВАЛТЕР СКОТ[1]

Историята на изкуството познава възкресяването на неизвестни величия от гробницата на забравата: Бах, Хьолдерлин, Стендал. . . Но тя знае и изчезнали звезди, блестели някога на културния небосклон.

Един от любимите автори на нашето детство е днес почти забравен, изоставен, неразбран. Ние мъчно можем да си представим нашата юношеска библиотека без „Айвенхо“, „Квентин Дъроърд“ и „Ламермурската годеница“, но днешните юноши могат. Трудно е да се вярва, че днешният читател предпочита учебника по история пред романите на Валтер Скот, но това е факт. И съвсем е непостижимо за ума как кумирът на Белински,[2] любимецът на Пушкин[3] и Чернишевски, на В. Юго и Карл Маркс е станал едва ли не „персона нон грата“ за съвременното литературознание. Но и това е така. И, уви, в днешно време славата на В. Скот разнасят повече „Пуритани“ на Винченцо Белини и „Лучия ди Ламермур“ на Гаетано Доницети, отколкото библиотеките и типографията. Ако ли пък случайно неговото име се упомене като класик на историческия роман, то това ще бъде дан на уважение, формула, назидателен съвет. И литературознанието си има щампи, постоянни положения. Та кой казва, че историческият роман е „по-долен жанр“, я Валтер Скот, нали той го издигна до равнището на най-големите произведения на епохата си. Кой не знае романите на В. Скот? Учете се от Скот! Повече четете Скот! Повече четете Скот!

Съвсем е очевидно обаче, че и последователите му в европейските страни съществено се отклоняват от неговите традиции. Още по-очевидно е, че историческият роман на XX в. почти е загубил нишките си с творчеството на Валтер Скот. А ето и най-голямото наказание за писател от голям ранг: ни един образ, ни една ситуация, ни един афоризъм от обемистото наследство на шотландеца не доминират в съзнанието на нашия съвременник. Айвенхо? Но той малко се отличава да кажем от Квентин Дъроърд. Шотландските въстания? Феодалните разпри? Гражданските войни? — Та това е серия от приключения, при които необичайното става трафарет, шаблон... Френските моралисти от XVIII в. са съчинили по-остроумни сентенции за дълга и доблестта, за добродетелите и правата на личността, за вожда и народните маси. Като че Валтер Скот ги повтаря с всеки нов роман — но от това те стават мудни, назидателни, натрапчиви.

А само преди 150 години Валтер Скот е бил едва ли не най-четеният, най-обичаният, най-таченият европейски писател. За тогавашните мравешки темпове всяко негово произведение се е превеждало на няколко езика и претърпявало по няколко издания. Критици са го възхвалявали, романисти са му подражавали, художници са го илюстрирали. Сам той се е наричал „секретар на обществото, пишещ под диктовката на неговите събития“. Авторитетът му на най-автентичен негов летописец не е извиквал съмнения. Нещо повече: укрепващото национално съзнание в редица европейски страни е апелирало за свой Валтер Скот. Колко родолюбиви просветители от Испания, Италия, Германия, Русия са съжалявали, че няма кой да покаже на света достойнствата на техните народи и история. . .

Но не минават няколко десетилетия и В. Скот заглъхва. Към края на неговия живот романите му почват да губят патриотическото си въздействие, помръква техният идеен и нравствен патос. Европа е пред прага на капитализма, пред обществото възникват нови задачи, пораждат се делови критерии за оценка на личността. „Сладникави, твърде добродетелни влюбени, твърде примитивни злодеи, уморителни приключения, ефектни и правдоподобни ситуации, изобилие от нравоучения, системно бягство в царството на историята от сериозната и изискваща внимание съвременност — ето какво новите поколения са виждали в творчеството на Скот, освободено от всичко онова, което съставлявало негов смисъл и негова прелест“ (стр. 496).[1]

Възможно ли е човечеството да прояви такава неблагодарност към един от своите любимци. Нима големият писател може да се сравни с циркова примадона, отшумяваща с възрастта и появата на нови звезди. И ако отделни моменти от творчеството на Скот са загубени за поколенията, загубено ли е принципиалното му, жанрово-конструктивно и общочовешко значение. А може би бъдещето ще снеме „ембаргото“ от неговите романи. Може би тъкмо сега, когато така остро стои националният проблем за много пробудени народи, Валтер Скот ще заеме мястото си на един от първите радетели за равноправие на нациите, на един от най-самоотвержените борци срещу колониалното иго.

---

[1] Б. Г. Реизов, Творчество Вальтера Скота. М.—Л., 1965. стр. 3—497.

[2] Великий гений и гордость нашего века.

[3] Шотландский чародей.

[1] Б. Г. Реизов, Творчество Вальтера Скота. М.—Л., 1965. стр. 496.

Това е една част от въпросите, които съветският литературовед Б. Г. Реизов поставя в новата си книга „Творчество Вальтера Скота“.[1] И доколкото тяхната острота и актуалност далеч надхвърлят индивидуалната съдба на даден автор, доколкото са в най-пряка връзка с проблема за закономерностите на литературното въздействие и философията на литературния процес — то Валтер Скот е тема не само оправдана, но и нужна.

Защото ние знаем Б. Г. Реизов като високо ерудиран и талантлив познавач на западноевропейските литератури. И съвсем не е без значение в каква област ще насочи той силите си. Едно развенчано величие би бил най-неподходящ обект. „Не би си струвало да се извлича това име от полумъглата, където е било досега, и отново да се предлага на читателското внимание“ (стр. 5). И най-добрата реклама не може да вдъхне живот на мумиите.

Сам Б. Реизов с малко скептична предпазливост се отнася към увеличаващата се популярност на Скот. Той не се самозалъгва със скорошното настъпване на нова ера за Скот. Новаторските някога похвати на Скотовия исторически роман едва ли днес са особено перспективни. Но надеждата на литературоведа, че благодарение историческия опит на нашето време ние бихме могли да разберем писателя в дълбочина и ширина, вярата, че, „познали бремето на тежка борба, усетили взаимната връзка на всички исторически явления и на всеки човек с останалите хора, по-остро от всякога почувствували отговорност за всичко, което става във всяка отделна страна и на цялата планета, нашите съвременници ще открият в творчеството на Скот това, което не е било видяно от другите поколения“ (стр. 496), най-накрая убеждението, че великият писател ще укрепи мисленето ни в интернационални мащаби — не са плод на преклонение пред любим автор. Те са резултат на цялостен, прецизен и задълбочен литературоведчески анализ.

Първата част на книгата („На пути к роману“) е предисторията на Скот-романиста. По какъв начин невръстният почитател на „страшни сюжети“ израства в прославен автор на балади и поеми (гл. гл. „Ранние опиты“, „Песни шотландских пограничников“, „Баллады“, „Первые поэмы“), как именно е бил постиган духът и смисълът на историята, как поетическото въображение на народа е заменяло голото подражание на фолклорни образци — ето съдържанието на тези глави, написани проникновено, прецизно, с великолепно разбиране на фактите. Мисълта, „че песните на старите времена могат да допълнят историята не само със сведения и събития. . . но и със скъпоценни данни за мислите и чувствата на тези, които са живели стотици години преди нас. . .“ (стр. 30) е важен извод за творческия подход на Валтер Скот с огромно значение за съвременната практика на историческия роман.

Стъпка по стъпка авторът проследява как В. Скот изоставя самоцелната фабула, засилвайки интереса си към историята на нравите, как с възприемането на по-ярки и динамични форми за възсъздаване на старинна Шотландия той се освобождава от баладния канон на Средновековието. Постепенно той усвоява похватите на Шекспировата изобразителност (гл. „Дева озера“), постепенно се усъвършенствува в изкуството на психологическия анализ (гл. „Последние поэмы“), постепенно се разширяват хоризонтите на неговото писателско виждане. Преходът на писателя от поемата към романа е закономерен резултат на неговото идейно и творческо развитие, повеля на времето, осъзнаване на основните му писателски интереси. Отсега нататък той ще пише роман след роман, ще издига проблем след проблем, ще намира нови художествени решения.

Тяхната конкретно-историческа разработка, явно насочена към общотеоретическото им осмисляне и актуализиране, е предмет на втората част на книгата „Эстетика исторического романа“. Тук многобройният и щателно проучен фактически материал е канава за принципни изводи. Не всяко произведение само за себе си, колкото и интересна да е неговата творческа история, колкото и поучителни да са неговите силни и слаби страни, не дори и развитието на неговия създател, каквито и загадки да крие то — а целокупната проза на Скот, поставила на дневен ред най-важните социални и духовни въпроси на тогавашна Европа, постарала се да ги реши в духа на хуманизма, справедливостта и научната обективност. Тук влиза „проблемата за националностите“, където Скот прави съществен принос към напредничавата обществена мисъл от първата половина на XIX в. „с разбирането на историческия процес в неговото общо движение и местни особености“, с понятието за международна справедливост и правото на народите на самоопределение, с ориентацията на историческия роман към огромния свят на историческата действителност; тук влиза и проблемът за „Историята и нейния смисъл“ с идеалистическите заблуждения на Скот за ролята на състраданието като „лечител“ на социално угнетените, но и с неговата благородна вяра в прогреса на човечеството, със своя антимакиавелизъм и ненавист към потисничеството, с широката си платформа за бъдещото съдружество

---

* Б. Г. Реизов. Творчество Вальтера Скота. М.—Л., 1965.

на нациите; тук влиза също така и проблемът за опазване на добрите и естественото отмиране на лошите национални традиции (гл. „Прогрессивный традиционализм“), за демократичното устройство на държавата, за уважение на човешките права, за правилното взаимодействие на различните държавни институции; най-накрая тук влиза и проблемът за метода в усвояването на старината, за техниката и естетиката на историческия роман, за майсторството на историческия романист (гл. „Теория исторического романа“). Реформаторските нововъведения на В. Скот имат трайно значение за бъдещето на литературата. Разчупил непоклатимите норми на класицистическата естетика и значително надхвърлил идейния таван на своите предшественици, той пръв обосновава началата на новия роман. И с намирането на реалните пропорции между историческа и художествена правда, между истина и измислица, между познание и интуиция (гл. „Правда и вымисел“); и с изискването си за цялостна картина на епохата чрез „възможно най-пълната сума на нейните мнения и противоречия“ (стр. 298), и със стремежа да се обясни човешкият характер в системата на обществения комплекс (гл. гл. „В поисках героя“, „Герой вступает в жизнь“). Високо трябва да бъдат оценени заслугите на Скот в преодоляването на класицистическото триединство, в утвърждаването многоплановата композиция на романа като функция на единна идея[1]. (гл. VIII „Действие и композиция“).

Да, има какво да научи съвременният исторически романист от творчеството на своя велик предшественик. Твърде тежък данък плати той на натуралистичните си увлечения, на идеализацията на деспотични царе — вследствие от култа към личността, на пренебрежението си към философското осмисляне на историята.[1] И в днешния момент на преоценка на завоюваното и подготовка на нов щурм в дебрите на миналото, когато много методологически въпроси не са още решени, опитът на Валтер Скот е не само полезен, но и наложителен. Голямата заслуга за неговото формулиране и изясняване от висотата на съвременната литературна наука се пада на Б. Г. Реизов. Чрез своя Валтер Скот съветският литературовед пряко се включва в спора за съвременния исторически роман на страната на онези, които се борят за освобождаването му от оковите на предвзетите тези, за издигането му до върховете на съвременната идейност и реализъм.

Не всичко в книгата на Б. Реизов е равноценно. Главите „Герой вступает в жизнь“ и „В поисках героя“ отстъпват по целенасоченост на анализа и значимост на засегнатите проблеми. Те някак се губят във фактите и многобройните отклонения, без да достигнат желаната от автора яснота и прегледност. Налице е известно преувеличение на силните и почти пълно игнориране слабите страни на В. Скот. Според Реизов излиза, че В. Скот е притежавал абсолютно всичко необходимо за „демиург“ на историческия роман и абсолютно нищо не му е липсвало. Да оставим на страна, че това е в пълен разрез с проблема за явния упадък на неговата слава, но логично е да се запитаме: какво е останало да се завоюва от историческите романисти след В. Скот? Твърде снисходителен е Реизов към „скоростния“ метод на писателя, към навика му да пише бързо и нищо да не поправя. Той по-добре бил виждал „как трябвало да се пише и с какви средства да достига възможното за него съвършенство. Така наричаните небрежности на стила са били такава необходимост за неговата работа, както и най-добрите качества на неговите произведения“ (стр. 487). Повече от съмнително! Изобщо „бързописът“ не е без значение за качеството на литературната продукция, а още по-малко за Скот, който и без това не е владеел изкуството на художественото сгъстяване. От друга страна, далеч не винаги писателят знае максимума на своите възможности както и лекарят — да се лекува сам.

Двете части на книгата са противопоставени една на друга и по начин на написване. В първата В. Скот е даден в развитие, във втората — Скот, вече постигнал всички тайни на занаята, е станал някакъв резервоар на идеи, принципи и постижения. Загубено е движението на писателя от роман към роман, загубено е движението на неговата мисъл, на черната писателска работа. Като някакъв средновековен вълшебник шотландският бард сипе от рога на изобилието онова, което веднъж за винаги е измислил и сътворил. Може би Скот е от писателите, които веднъж изливат натрупаното през дълги години? Може, но той едва ли е от тях. Сам Б. Реизов признава, че макар още с първия му роман да се е „определила системата на повече или по-малко отчетливи правила и навици, на която той е останал верен в течение на целия си живот“ (стр. 126), то с изменението на обстановката в Европа и Англия са се „визоизменяли и естетическите възгледи, аспекти, с които Скот е възприемал историята и действителността, навиците, усвоени в предидущия роман“ (стр. 126). Но в какво се състои това изменение; как се е извършвало то — Реизов не ни казва. По такъв начин и обещанието му да се определят „източниците на творчеството на Скот и

[1] Вж. М. Кораллов. Музы, герои, время. (Заметки критика). Сп. Вопросы литературы, 1965, кн. 9.

ориентацията му в литературната борба на епохата“ (стр. 4) не е напълно изпълнено.

Причините? Те са в новите задачи и в новия подход на литературоведа. За разлика от другите си книги („Французский исторический роман“ и „Творчество Гюстава Флобера“), където преобладаваше литературно-историческата разработка на фактите с твърдо спазване на тяхната хронология и автентичност, тук Реизов е избрал друг тип на изследване, условно бихме го нарекли историко-теоретичен или проблемно-утилитарен. При него литературоведът не се стреми толкова да обясни творчеството на даден автор, колкото да формулира неговите връхни точки и крайни резултати. Ръководен от надеждата, че „може би и на нашите поколения в техния исторически труд великият художник с нещо ще помогне, както е помогнал и на поколенията, създали нова, следреволюционна Европа на XIX столетие“, той представя писателя с образцовите страни на неговото дарование, творчество и маниер.

За съвременното ни литературознание, което още не е излязло от етапа на описателността и емпиричното колекциониране на фактите, методът на Б. Г. Реизов в „Творчество Вальтера Скота“ е новаторски. Жалко, че авторът не му е бил докрай верен и последователен. По този начин той се е обвързал с изискванията на историко-литературния ритуал и не е могъл докрай да разгърне пред нашия съвременник поуките от творческите дирения на Скот.

Нищо. И така целта на Реизов е постигната. Както в дните на първата младост нас ни е покорил благородният рицар на перото и кой знае, може би вече се е зародил подтикът да си го възвърнем в плеядата на нашите любими писатели.

Лазар Цветков

SOMMAIRE

90 ans de l'Insurrection dite d'Avril

Géorghi Dimov — Annales poétiques de l'Epopée d'Avril 3

*

Tontcho Getchev — De l'esprit d'originalité national dans l'évolution littéraire 16
Isaak Passy — Le talent et le temps. Thomas Mann: „Docteur Faustus" 39
Semion Machinski (Moscou) — Le testament esthétique de Léon Tolstoï 66

Analyses littéraires

Svétozar Tzonev — La naissanse du poète. „A ma mère", de Christo Botev 85

A travers la vie littéraire à l'étranger

Wanda Smochowska-Petrova — Conversations sur le roman polonais 95

COMMUNICATIONS ET DOCUMENTS

Elka Constantinova — Lettres inédites de Dimtcho Débélianov adressées à Nicolaï Liliev 98
EmiliaStaïtcheva — Richarda Huch et la Bulgarie 112

REVUE

Lioubène Roussev — „La psychologie de la création littéraire", de Mikhaïl Arnaoudov 120
Iordan Vassilev — Regards sur le passé et sur l'avenir 127
Svetlozar Igov — La critique d'Ivan Méchékov 133
Lazar Tzvetkov — Retour à Walter Scott 136

Адреси — на редакцията : сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц, тел. 8-42-89
на администрацията: Изд. на Българската академия на науките, ул. Сердика 4, София
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96Т/115 БНБ — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 4 лв.

Поръчка № 285 Формат 71//100/16 Дадена за печат на 15. IV. 1966 г.
Тираж 1500 Печатни коли 8,75

Набрана и отпечатана в печатницата на БАН, София, кв Гео Милев, ул. 36