ОК.3547

ИЗКУСТВО



БИБЛИОТЕКА

1946 2



Вл. Кавалджиев

Копачка

ВИБ ЛИОТЕКА



Гойя



Графични творби от цикъла „Прищевки"



Гойя

Портрет на кралица Мария Луиза

ОТ СИМВОЛИЗЪМ КЪМ РЕАЛИЗЪМ И СОЦИАЛНА ПОЕЗИЯ

ГЕОРГИ ЦАНЕВ

В моята задача тук не влиза да определям подробно нито същността на символизма, нито неговото пълно развитие у нас. Искам да се спра само на един важен момент от неговата история — онова състояние, в което той се намери след първата Световна война (1914—1918). Това е момент, в който той даде някои от най-хубавите свои плодове, но тоя момент е и критичен — той постави на изпитание, на основна проверка от живота творческите принципи на символизма. Символистите видяха скрижалите на своята школа разбити от изискванията на живота и трябваше да отстъпят — като замлъкнат или се преустроят според повеленията на новото време. Тоя момент, който означава собствено края на символизма *като школа*, заслужава по-особено внимание, не само защото е вече история — и може обективно да се разглежда — но и защото крие в себе си известни аналогии с времето, което живеем сега. И аз ще се опитам да очертая в общи линии пътя на отстъплението и *завоя* към нови вдъхновения, т. е. пътя по който символизмът биде *преодолян*.

* * *

Историята на българския символизъм не е тъй къса, както може да ни се струва на пръв поглед. В неговото развитие бихме могли да отбележим два периода: от 1905 до 1912 г. и от 1913 до към 1922 г. От първия период ще спомена накъсо онія данни, които биха ни помогнали да разберем развитието на това литературно течение след войните, да видим какво трябваше да се преодолява.

Кои са първите факти от историята на символизма у нас?

Подготвителен момент можем да видим в стихотворението на Яворов „Нощ", печатано още в 1901 г. в сп. „Мисъл", дето става борба между две начала — *личното* и *общественото*. Първите прояви на символистична поезия представят пак неговите стихотворения, печатани през 1905 година — „Насаме", „Дни в нощта", „Без път", „Самота", „Угасна слънце" и др. Всички те влизат във втората му сбирка „Безсъници" (1906—1907), с *която Яворов стана родоначалник на символизма у нас*[1].

Преходът към символизма бе за него *криза, душевен прелом*. Кризата, изживяна най-остро след 1903 г., както сам авторът на „Безсъници" обяснява, се състои в „крушение" на не-

[1] Вж. *Георги Цанев*. Проблеми на днешната българска литература. София, 1939, стр. 7—10.

говите „социални възрения“, от една страна, и на патриотичните му мечти, от друга,[1] т. е. крушение на всичко, което го е свързвало с обществото.

Тия обяснения ни отвеждат към обществените обстоятелства, с които е свързана появата на символизма у нас.

През 90-те години на м. в., особено през първото десетилетие на сегашния, в нашия стопански бит става коренна промяна. Дребните производители пропадат масово. Модерният капитализъм завладява все по-широк терен. Създават се нови обществени отношения. Настава изобщо прелом в живота. Тоя прелом, при който дребнобуржоазният бит в градовете преминава в индустриален, причинява нерадостни настроения, които създават психологическа основа за нова поезия, проникната от скръб, изразяваща разочарования от обществената борба. Народническите настроения, намерили израз в произведенията на П. К. Яворов, Т. Г. Влайков, Антон Страшимиров и др. през 90-те години, — в началото на 20 век отстъпват място на други настроения. След индивидуалистичното течение, представяно от Пенчо Славейков, оформят се и нови течения: от една страна, във връзка с обособеното работническо движение, се правят първите опити за борческа пролетарска поезия, от друга, малко по-късно, към 1905 година изниква поезията на разочарованите индивидуалисти, чиито пръв представител е Яворов.

По това време, от 1905 до 1907 година, започват своята поетична дейност почти всички ония, които представят символистичното движение в България. И ако Пенчо Славейков бе техен учител, но не с произведенията си, а с внушението на своята личност, както признава на едно място Людмил Стоянов[2], — от Яворов те заеха цяла гама от настроения и мотиви.

Така, символизмът, който на запад се роди в среда достигнала върхът на своята култура, у нас се посрещна, съвпадна — на първо време — с настроенията на интелигентните синове на смазаната от живота дребна буржоазия, за която социалните реформи и обществени борби носеха само нещастия.

Това, разбира се, не бива да се схваща в грубия смисъл на един пряк израз, на едно непосредно отражение. Художественото творчество е много по-сложен процес. Нишките, които свързват един поет с известна социална среда и с известни обществени идеи и настроения, са понякога твърде преплетени и водят през много извивки. „Литераторът, казва Луначарски, може да стои на границата на няколко класи и групи, той е сложен“[3].

При това, символистичната поезия понякога е израз на недоволство, дори на известен бунт против морала, който носят новите буржоазни обществени отношения — както твърди Жан Касу

---

[1] М. Арнаудов. Към психографията на П. К. Яворов. Годишник на Соф. у-т, ист.-фил. ф-т, кн. XII, стр. 32.

[2] Две основни течения в българската литература. „Везни“, г. II, кн. 1, стр. 35.

[3] История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах, ч. I, Москва, 1924, стр. 24.

за Рембо и други френски символисти[1]. Такъв е случаят с Димчо Дебелянов у нас. Често пъти тоя бунт се проявява в своеобразно бохемство.

Безспорно, като философия и естетика, символизмът у нас дойде отвън, оформи се под чуждо влияние. Но той намери психологическа почва създадена от стопанско-обществените промени в началото на 20 век.

Във всеки случай, почвата върху която израства, означава: изгубване на вяра в обществените борби, откъсване на личността от колектива.

Поетически израз на своята криза и новото верую Яворов дава в „Песен на песента ми". По идеите и чувствата, които съдържа, тая песен, печатана през април 1906 година, представя едва ли не програма на настъпващия символизъм, един вид негов манифест. Тук се отрича народническата поезия, обществената борба се представя безсмислена, а социалните мечти напразни. Основното чувство е всестранно безверие, основното гледище — краен индивидуализъм. Личността на поета се откъсва от обществото, от света — тя сама носи в себе си цялата вселена и дава образ и смисъл на всичко.

Тоя краен индивидуализъм, който отделя личността от всичко околно и я определя като самостоен, самозадоволяващ се свят, става изповедно начало на цялата българска поезия след Яворов. Той се основава на онова чувство за света, което е характерно за символизма изобщо и което довежда до истински солипсизъм, какъвто откриваме и в Яворовата „Песен на песента ми". Тоя индивидуализъм, в различие от Славейковия, е обществено пасивен.

* * *

Така започна през 1905 година първият период на българския символизъм. През тоя период, когато Вазов е вече дал почти всичко, с което ще живее като голям поет, и когато Пенчо Славейков заема централно място, българският символизъм се бори да извоюва правото си на съществуване в нашата литература. Неговите привърженици са обществено-литературно неорганизирани, пръснати. Те нямат дори собствено периодично издание. Сътрудничат в различни списания според личните си и приятелски връзки, или просто дето намерят. И то в списания с най-противоположни обществени, пък и литературни направления — от консервативната и еклектична „Българска сбирка" през идейно по-новите „Наш живот" и „Художник" до социалистическия „Съвременник" на Георги Бакалов, дето редовно сътрудничат Димчо Дебелянов и Николай Лилиев. Между другото, това е също едно свидетелство за откъснатостта на символистите от обществените въпроси, за тяхната аполитичност. Чак в 1914 г. те успяват да направят свое списание — „Звено", редактирано от Димитър Подвързачов. Но от него излизат само няколко книжки.

[1] Пятидесятилетие символизма. „Интернациональная литература", 1936, № 10.

Тук се печата модерна поезия — оригинална и преводна. В „Звено“ излиза „Легенда за разблудната царкиня“ на Димчо Дебелянов. Символистичната поезия се очертава като чужда на българския живот. Тя търси свой особен свят, свят на изкуството. Не действителността, а мечтата е двигател на творчество.

Когато се говори за френския символизъм, изтъква се обикновено, че той се явява, погледнато чисто литературно, като реакция срещу натурализма и парнасизма в литературата. Реакция против натурализма: това значи — не само че символизмът отхвърля подробното фотографско описание на една обективна действителност, а още и — което е по-съществено — че той отрича философията на позитивизма и материализма и възприема идеалистичната философия. За истинския символист светът не съществува обективно. Затова изкуството не може да бъде отражение на някаква обективна действителност, която никой не знае, а израз на субективни съзерцания и идеи. Подобни мисли развива още първият критик и теоретик на символизма у нас Димо Кьорчев. В една статия, озаглавена многозначително „Тъгите ни“ и печатана в сборника „Южни цветове“ (1907), той казва: „Бог е навсякъде и всякога, а изкуството, като чиста негова проява, се явява извън време, извън място, — не удовлетворява нужди, не преследва цели“[1]. Едва ли може да има по-ненаучно определение на изкуството и неговите задачи, определение по-чуждо за българската литература, по-противоречещо на нейния характер. Но с тия схващания живееха нашите символисти. „Изкуството е самоцел“, — писа Яворов в 1907 г.[2]. Чистото изкуство е един от лозунгите на символизма, според Албер Тибоде. „Чисто“ — това значи чисто от обществени елементи, от всекидневен полъх, от поголям и по-пряк досег с живота на народа. В тоя смисъл и Димчо Дебелянов настояваше през 1914 г. в „Звено“, че докато времето на Ботев и Алеко „ги е издигнало високо, защото са били преди всичко борци за свобода, днес писателят у нас си има особено място, и борбата за „правда и свобода“ е пренесена на друг терен“[3]. Т. е. писателят няма нищо общо с обществените борби.

Но той е чужд и на българската действителност изобщо. Символистите живеят като поети в сънища, в романтични видения, в съзерцания, които ни отвеждат далеч от нашата земя. Поезията им е пълна с образи екзотични, дори заети от литературата, книжни. И тъкмо това предизвика възмущението на Вазов през 1910 г. в предговора към „Легенди при Царевец“[4].

---

[1] Димо Кьорчев. Избрани съчинения, т. I, стр, 39. к. м.

[2] Две нови български пиеси. „Мисъл“, г. XVII, кн. 9—10, стр. 724; Събрани съчинения под редакцията на Владимир Василев, т. V, 1936 г., стр. 189.

[3] Из списанията. „Звено“, кн. 2—3, стр. 167.

[4] „Нашите млади поети“, — пише Вазов там, — между които има и силни дарования, в стремежа си, законен впрочем, за оригиналност, да дирят нови пътища и нови форми за мисълта си, откъснаха се от народната среда и запяха според нововремските навеи на западноевропейската литература. . . Станаха символисти, индивидуалисти, декаденти, свръхчовеци и не знам още какви. Поезия космополитична,

* * *

На почвата на индивидуализма изникнаха цяла редица мотиви общи за всички символисти: самотност, безродност, бездомност, отчужденост от хората. И всичко носи някакъв съдбоносен характер. А в същност бе плод на изолираността на поета. Основно чувство в цялата символистична поезия е скръбта. Скептицизъм, песимизъм, безизходност потискат всеки полет тук. Жестът на скръбника става толкова обикнат, че се превръща в навик, в литературна мода, по която се увличат всички, дори и някои от младите поети след войната.

Потънали изцяло в своя субективен, изключителен свят, символистите не само избягваха да проникват в живота на народа, но сякаш и поезията си пазеха от него. И по съдържание, и по стил тя не можеше да бъде разбирана от всички. Непосредността и яснотата — те отричаха теоретически. Особено страстен борец против яснотата известно време е Гео Милев. „Ясност" и „разбираемост" не можем и не трябва никога да дирим в изкуството, — пише той във „Везни"[1]. — Ясност и разбираемост има само в екзактната наука; а изкуството е длъжно да бъде „неразбираемо". Гео Милев по своята природа довеждаше всичко до крайност. Но интересно е, че той развива тия свои мисли, когато беше късно да се защитава автора — Траянов — в чиято защита ги използуваше, и когато вече символизмът беше в отстъпление — 1921 г. Отдавна вече острият вятър на живота беше разрушил високата стена между изкуството и действителността, преградата между поет и общество. Българският символизъм беше вече във своя втори период, който започва от 1913 година, обхваща Световната война и първите години след нея. Сега той има изцяло на свое разположение списания: „Везни", което започва да излиза през 1919 г., и „Хиперион" — през 1922. Ако през първия си период той постепенно расте и воюва за признание, — след смъртта на Пенчо Славейков (1912) и Яворов (1914), през първата Световна война и особено след нея поетите символисти — Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Людмил Стоянов, Христо Ясенов, Емануил п. Димитров са не само признати, но израстват до най-видни, някои дори официални, представители на българската литература. Дори Траянов, оспорван от мнозина и очевидно надценяван от някои — и той се вече приема.

Но тъкмо когато символистичната поезия достигна своя връх в творчеството на Лилиев — тъкмо тогава тя като школа бе ликвидирана.

Постепенното отстъпление от символистическите догми, от началата на чистото изкуство е дълъг процес. Той се проявява раз-

---

студена, небългарска, нестоплена от живо човешко чувство, защото не е расла на българска почва, чужда на българския дух. (Съчинения, изд. на Ал. Паскалев, т. XXVIII, 1922 г., стр. 9—10, к. м.). — В подобен смисъл, но още по-рязко, се отзовава за символистите и Пенчо Славейков — вж. Събр. съч. т. VI, кн. 1, стр. 219.

[1] Г. III, кн. 6, стр. 105.

лично у отделните поети. Първите белези на тоя процес можем да забележим още след Балканската война, през 1913 г. Затова именно и вземам тая година като пределна.

След първата национална катастрофа Христо Ясенов, един от най-романтичните наши поети, написа цикъл „Елегии", в които изрази скръбта от станалите събития:

Тежи ми в сърцето печата
на днешния страшен погром.

Но той иска да внуши бодрост и надежда и подчертава своята патриотична вяра и готовност:

наред със медните тръби и родните напеви бойни,
ще вдигна своя боен стан —
и пак ще бъда ураган...

и т. н.

В едни свои спомени Григор Василев разказва, че Христо Ясенов написал тия елегии по негово внушение и ги напечатал в списанието му „Народ и армия" — 1913 год. за въздействие против „унинието и погрома"[1]. По-късно, когато излизат в „Рицарски замък", елегиите са включени в цикъла „Приказно царство" и са очистени от патриотичните елементи, които очевидно са случайни у Ясенов[2]. В същото списание, същата 1913 г. напечатват свои патриотични стихотворения — с тенденция да внушат бодрост — Людмил Стоянов („Към родината") и Теодор Траянов („Тайната на Струма" и „Смърт в равнините").

Предишната отчужденост на символистите от народния живот се отеква като горчиво съзнание в душата на някои от тях. Изразител на това съзнание става през 1914 г. Николай Лилиев в своите стихове „Към родината":

Кому предаваш тая скръб велика
на своята безтрепетна душа —
и аз ли пръв, отгатнал й езика —
съзнавам, че пред тебе днес греша?[3]

Така, достатъчно бе едно голямо събитие, каквото е войната, каквато бе и катастрофата след нея, за да се смути романтичният свят на символистите и те да се обърнат към живота. Първият пробив, значи, бе направен по линията на патриотичното чувство.

Още по-силно разтресе и отдуха романтичните съзерцания първата Световна война. Настроението си през нея изповядва Лилиев, като се обръща към родината с тия знаменателни стихове:

---

[1] Григор Василев. Йордан Йовков. Спомени и писма. София, 1940, стр. 27, 31—32.

[2] И тъкмо това кара някои погрешно да смятат тия Ясенови стихотворения като начало на развой към революционна поезия (вж. например: Борис Делчев. Антология български революционни поети. 1945, стр. 31).

[3] „Звено", I, кн. 1—2.

Не знаех, твоя мир ли любя
и твоята безбрежна щир,
но знаех, ако те изгубя,
че ти ще станеш мой кумир,
и тръгнах гузно след тълпите
безсилен да ги отрека.

Извънредно важно признание. Смисълът на последните два стиха е: че личността е покорена от стихията на масата, на колектива. То не е още връщане към народа, сливане с него, но е във всеки случай първата крачка към това възвръщане: израз на виновност, че досега поетът е стоял далеч от масата. И още — съзнание, че съдбата на родината осмисля творчеството на поета. Това е подчертано още по-силно от Людмил Стоянов в стихотворението „Родина“:

Без мене ти си пак велика,
ала без теб — какво съм аз?

Тия стихове намираме в сбирката му „Меч и слово, героични песни за България“, писани през 1915—1916 г. Тук доктрините на символизма са издъно нарушени. Поетът, който по-рано заявяваше, че когато гледа Витоша, вижда Египет[1], сега е изцяло погълнат от войната и с увлечение я възпява. Впрочем, през Световната война пишеха патриотични песни и учителите на нашите символисти, като Валерий Брюсов, който сам признава, че през това време всички завети и традиции на символистичната школа били забравени[2]. Из своя субективен свят излезе и Теодор Траянов, за да стигне до великобългарски шовинизъм в „Български балади“[3].

През войната Димчо Дебелянов написа едни от най-зрелите си и наситени с жизненост стихотворения, в които почти преодоля символизма. Той и по-рано изповядваше, че носи „тъгите на милиони сърца“, но все още се чувствуваше сам. А сега всред многото „безименни“ и той става „безимен“, обладан от ново чувство— че се сродяват „малък и велик“. „Тиха победа“, „Сиротна песен“, „Един убит“ и др. от тоя период са реалистични произведения, с конкретен, предметен стил. Собствено, Дебелянов от всички символисти е бил винаги най-близък до живота, с поглед отправен към хората.

---

[1] Повея остър есенник; потулен,
денят загасна, бавно занемя,
и диска меден тихо се засмя,
обгърна Витоша, целуна Люлин.

Ти зърна как звездите искри сипят,
но ти не трепна, не пророни звук.
Да! твоя сън далеко бе от тук —
и в погледа ти светеше Египет.

„Видения на кръстопът“, 1914 г., стр. 37.

[2] Руската поезия — вчера, днес и утре. София, 1924, стр. 5.

[3] Вж. „Българска песен“ в изданието от 1921 г. и особено: „Песента на трите морета“, „Пророк“ и др. в изданието от 1941 г.

Изобщо, войната показа, че чисто изкуство няма, и че поетът колкото и да бяга от живота, не може да избегне неговата покоряваща стихия. Ако той е истински поет, вълненията на народа и звуците на големите събития ще се отразят по невидими често пътища в неговата поезия. Животът е по-силен от всякакви догми. И когато теорията не е извод от жизнените явления, тя се разрушава при първия по-силен негов полъх. Така стана и със символизма.

Причините, които доведоха до неговото преодоляване, са от двоен характер: едните лежат в самата символистическа естетика, в принципите на школата, които във вътрешното си развитие се обезсмислят; другите се крият в социалните и обществени условия, които дойдоха с първата Световна война и с нейните последици. Но трябва веднага да кажем, че решително значение имат обществено-социалните причини — в зависимост от тях са и другите. Тъй като вътрешната несъстоятелност на символистичните принципи можа да стане очевидна и за самите техни носители тъкмо под светлината на ония социални и обществени събития, които настанаха с войната и след нея.

Така, символистите се отвърнаха от живота в името на това да изразят дълбоките тайни на душата. Те обърнаха внимание на нови усещания, на нови чувства, идеи и настроения, внесоха нови мотиви в нашата лирика. Раздвоенията, колебанията, съмненията в душата на една част от модерните хора намериха поетичен израз и у нас. Символизмът внесе един болезнен стремеж да се анализира човешката душа, да се търсят в нейните глъбини особени чувства, странни преживявания, които не всеки може да разбере и приеме. Той искаше да ни внуши съществуването на някакъв таинствен свят недостъпен за нашите сетива. Но в това си увлечение той забрави нормалния човек, пренебрегна конкретното, отдалечи се съвсем от живота, стана книжен. Чужд за вълненията на хората, не хранен от соковете на действителността, той скоро се изчерпи. Затова има толкова повторения в мотивите, чувствата, в идеите на символистите.

Като си затваряха слухът за многозвучието на живота, те поискаха да създадат поезия много духовна, дето външните впечатления са многократно филтрирани. Наистина, трябва да се признае — и това е една от големите им заслуги — символистите в своя стил изнамериха образи, откриха сходства между явленията, поетически свързаха неща и състояния по начин съвършено нов, начин който изглежда и революционен и дързък за предишните поети. Те имат остро око, тънък слух и смело въображение, способно да съедини качества, които биха изглеждали несъвместими за обикновеното съзнание. По тоя начин обогатиха извънредно много художествените средства. Но, като избягваха всякакви груби следи на конкретната действителност, те изпаднаха в абстракции, в дематериализиране на жизнените явления, в повторения и стигнаха до това, че направиха цяла редица образи и средства общо достояние.

Същото стана и с най-хубавата, най-бляскавата страна на символистичната поезия — нейния съвършен стих. Достатъчно известно и признато е всичко онова, с което обогати нашата поетика символизмът. Той използува умело възможностите на българския език и доказа, че той, нашият език, е способен да предаде и най-тънки настроения. Особено нашироко бе използувана музикалната стихия на словото. Но от средство, скоро формалното съвършенство се превърна в цел. Знаем колко звучни безсмислици се написаха, колко съвършени, но празни стихотворения показаха, че е нужно ново съдържание. И тогава дойде позивът на Гео Милев за оварваряване на поезията, т. е. за внасяне в нея на сурови краски, делничен език, силни емоции[1]. За развълнуваната народна стихия гладкия, нежнозвучен символистичен стих изглеждаше съвсем негоден, слаб инструмент.

Така вървят една след друга, така произхождат една от друга заслугите и слабостите на символизма. По законите на една неизбежна диалектика, неговите достоинства тъкмо в момента на най-висшето си развитие се оказват негова слабост.

Но всичко това стана ясно под въздействието на обективните фактори, първи от които е войната.

* * *

Първата Световна война (1914—1918) тури предел в историята на човечеството. От нея хората излязоха с ново отношение към света и живота, с ново съзнание. След толкова годишни страдания, след масовата смърт и унизителното обезценяване на човешкия живот на бойното поле се роди съзнанието за ценността на човека — роди се в широк масщаб и бунта против капиталистическата система, противоречията на която изправяха народите едни срещу други. Непрекъснатата опасност да изгуби живота си научи човека да се радва на всеки миг, който му дава възможност да живее. Самият факт на съществуване стана извор на възторг. Човекът се научи да цени живота като висше благо, а народите — своята свобода и независимост. Жизнерадост и бунт против социалните злини обхванаха едновременно хората след войната.

Създадоха се масови революционни движения в Европа с решителни социални програми — за коренно преобразование на съвременната икономическа и политическа система. И като най-голямо събитие в историята на човечеството, със широко въздействие във всички страни, се яви Октомврийската социалистическа революция в Русия — 1917 г. Тя тури начало на нова епоха.

У нас също така масите се пробудиха за нов живот, революционизираха се. Събитията от 1918 г., широкото влияние на комунистическото движение, земеделското движение — всичката тая повишена и организирана активност на масите свидетелствува за

[1] „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот". „Пламък", г. I, кн. 2, стр. 70.

променено съзнание у хората. Създаде се ново отношение между личност и колектив.

Поетът, чието съзнание се оформя през това време, иде с нов поглед за нещата. Той отвори сърцето си за другите, почувствува своята неделимост от народа, от масите, съзна се като техен представител, изразител на техните въжделения. Поезията, която той създаде, новата поезия след войната, се оформи като противоположност на символизма. Ако основното чувство за света у символистите е безнадежност и скръб, у новия поет то е радост и вяра в живота. Там, дето символистът вижда отрицателни и разрушителни сили, младият лирик чувствува естественото течение на битието. Песимизмът преминава в оптимизъм, отчаянието в надежда, страхът от живота в борческо настроение против злото. Вместо да бяга от всекидневната действителност, писателят нахлува в нея, за да пие от суровият ѝ дъх. Той е стъпил твърдо на земята, душата му е здрава, волята непреломима.

Но поетът прави още по-смели стъпки: той става вдъхновител на революционните маси и сам борец сред тях. Всеки стон у народа предизвиква активна намеса. Това не е само съчувствие към народните тегла, каквото е имало и по-рано в нашата литература, — това е активно, борческо чувство, социален протест и готовност за жертва. Типичен представител е Христо Смирненски, който се яви с нова, активистична, социално-революционна реалистична поезия.

Предишните поети символисти, разбира се, продължаваха да работят, но те доизживяваха своите стари настроения, силно смутени от новата действителност. Отделили изкуството от живота, за тях борбата за „правда и свобода", както заявяваше Димчо Дебелянов, е изместена на друг терен — поетът няма нищо общо с нея, дори и когато чува стоновете на хората.

Долавям звук и нечий глас да стене из простора —
не съм за тук, не съм за вас — о бедни, бедни хора

— изповядва Николай Лилиев на едно място в „Птици в нощта". На това новият, социалният поет, революционерът отговаря със своята борческа готовност да върви и загине заедно с народа:

И, мълчалив и блед сред бедните си братя,
ще понеса аз черния си кръст
и нека на гърди ми кървав пръст
да отбележи сетний ден в борбата
и Каин да разбий с картечен гръм
челото ми и земния ми сън.

(Христо Смирненски)

И ако пред очите на символиста не се разкриват никакви светли изгледи в бъдещето; ако

пред тях се слагат траурни венци,
те виждат безотрадни колесници
и безнадежно скъпи мъртвци

(Лилиев)

— новият поет заявява бодро и уверено:

Аз ще дочакам празника на мойте братя
и размаха на техните крила. . .
(Христо Смирненски)

Това са, доведени до крайност разбира се, настроенията на два етапа от българската поезия. Стиховете на Смирненски, които цитирам тук, са от стихотворението му „През бурята", печатано в началото на януари 1921 г. — годината през която тъкмо Николай Лилиев написа някои от най-хубавите си работи и между тях две от най-съдържателните, отразили обществени настроения: „Като утеха сетна проблесват небесата" и „Те отминават с песни безродната ни стряха".

Роден при условия, чужди на българския живот, символизмът внесе у нас скептицизма и странните настроения на западноевропейския преситен от култура и без надежди пред себе си човек и с това ограничи своето въздействие — стана поезия на интелигенцията. Тая поезия е израз на у м о р а о т ж и в о т а, н а б е з п ъ т и ц а. Особено очевидно е това след двете катастрофи, когато широки кръгове от българската интелигенция бяха обзети от разочарование и песимизъм. Израз на тия настроения даде Николай Лилиев, певецът на всяка безнадежност, в поменатите две стихотворения. Отразил преживяванията на цял обществен слой, поетът признава с горчива скръб:

Какво ще кажем ние на младите сърца?
. . . . .
Ръцете ни са празни и в нашите съдини
не трепва живий пламък на живата вода,
пред морните ни стъпки залязва навсегда
звездата на живота . . .

А срещу тия, които не могат да намерят „прелез към живота", т. е. които чувствуват, че тяхното време е минало, той вижда хората на новото, на бъдещето, които отминават с песни „безродната стряха" на безнадежниците, защото вярват, че вечността е с тях.

Така Николай Лилиев, който заявява за себе си:

Отрано глух, отрано лед останах за живота,
загубих слух, загубих глед, загубих всяка нота,

се оказа твърде чувствителен към големите обществени сътресения, които отразява, разбира се, по свой начин — п а с и в н о. Той, чиято поезия е копнеж по вечното, по духовното, бягство от всичко земно, стана изразител на обществено-драматичен момент, който означава края на един идеен свят и предчувствие за друг, нов свят. Поезията на Лилиев е н а й-в и с о к и я т в р ъ х н а с и м в о л и с т и ч н о т о д в и ж е н и е — с нея то затваря своя кръг.

И макар той да напечата своите поеми чак през 1924 и 1925 г., мене ми се струва, че за край на символизма к а т о ш к о л а трябва да приемем 1922 година, когато Лилиев издава „Лунни петна".

След своите поеми, почувствувал се чужд на новото активистично време, той излезе честен като поет и престана да пише.

През 1922 г. и Смирненски издава „Да бъде ден“ — най-ярката манифестация на новата социално-революционна и реалистична поезия.

През тая година спира списание „Везни“ — най-агресивната, но и най-предателска крепост на символизма, както ще видим подир малко.

Няма значение, че тъкмо тая година започва да излиза списание „Хиперион“, което иска да стои именно на символистични позиции. Тия позиции бяха вече съвсем разклатени, и програмните изявления на това списание в основата си бяха анахронизъм. „Хиперион“ на практика е най-еклектичен — той събира около себе си поети с различни литературни схващания — от мистика Иван Грозев до представителя на предметния стил Атанас Далчев — и епигони от всички направления.

Българската лирика след Смирненски се развива в посока решително противоположна на линията на символизма. Достатъчно е да си спомним, че по това време издаде първата си книга „Арена“ (1922) Ламар, макар още индивидуалистична, но революционна; че около списание „Нов път“ се създаде от Фурнаджиев, Хрелков, Разцветников социална и революционна поезия вдъхновена от Септемврийското въстание 1923 г.; че бяха се явили първите работи на Багряна, която свали на земята поезията — жизнерадостна, бунтуваща се против всички условности и ограничения; че имахме вече стихове от Атанас Далчев, с неговото влечение към първично простото, към суровия свят на нещата, с неговия предметен стил и т. н.

Аз няма да говоря за всички тия поети — моята тема е преодоляването на символизма от самите негови привърженици при срещата им с новото време. Ще се ограничa само с най-общи констатации.

Поезията на всички тия млади автори, макар и различна по идейно-емоционално съдържание, върви по една обща линия — линията на сближение с живота. Всички те имат стил повече или по-малко реалистичен.[1] Едни от тях се бунтуваха против социалната действителност и искаха да я променят, други оставаха все още равнодушни към големите социални проблеми, но всички те приемаха действителността, като извор на творчество. Те разчитаха на своите сетива, те обичаха предметите от околния обикновен свят, те строеха поезия от живите трепети на човешкото сърце.

Срещу отиващия си символизъм се очертаваше нов етап в българската литература — етап на реалистична поезия, чийто реализъм е от различен характер и в която социалната и революционна струя заемаше най-видно място.

В тая посока, под въздействието на войната и революционните движения след нея, върви развоят и на отделните поети символисти.

---

[1] Вж. Георги Цанев. Проблеми на днешната българска литература. София, 1939.

* * *

Видяхме, че първите отстъпления бяха направени още след Балканската война — на патриотична основа. Но това бяха единични прояви, които скоро се забравиха, за да се повторят с повече продължителност през Световната война. А когато тя свърши и нейният грохот премина в грохота на революционните движения и в бурния кипеж на масовите обществени борби, — дори и най-упоритите привърженици на чистото изкуство не можаха да останат незасегнати от новия дух на неспокойствие.

Пръв и най-решително се отказа от индивидуалистическата изолираност Христо Ясенов. Веднага след войната той влезе в комунистическото движение, за да се бори като гражданин за нов социален строй, без още да се е преустроил като поет.

Когато в 1921 година издава книгата си „Рицарски замък", той съобщава в уводна бележка, че работите, които съдържа тая книга, са писани преди войните, и предупреждава своите читатели: „Сега много от стихотворенията, поместени в нея — плод на моите юношески години — съвсем не отговарят на покъсните ми идейни, литературни и естетически разбирания". Наистина, тая поезия със своя съзерцателно-елегичен характер стои странно под името на един комунист — и то активен борец, какъвто беше Христо Ясенов. И всепак не бихме ли могли да намерим в нея елементи, които създават възможност за еволюция на автора, не бихме ли могли да открием нишки, които водят към новите му схващания?

Поезията на Ясенов се развива в двоен план. От една страна тук е всичкият поетичен инвентар на символистичната школа: старинен град, сънувана страна, загадъчен остров, замъци, приказно царство, принцеси и пажове, горести недраги и т. н. Тук е и цялата гама от настроения и мотиви, характерни за символизма — и самотност, и бездомност, и безверие, и раздвоение, и др. Ясенов е чист романтик.

От друга страна, по втория план се развива друг мотив: поетът се бори със символистичната откъснатост, мъчи се да слезе от небесните лазури на земята:

> Но често напущам покрова
> на сините грейни звезди
> и слизам да пия отрова
> из черните земни гърди.

Т. е. слиза в живота, за да се вслуша в неговия ритъм. И оттук пред нас се разкрива другият образ на поета — истинският, първичният. Изражението на скръбник, на мрачен песимист се оказва литературна маска, завещана от символистичната традиция, усвоена от школата, под чието влияние е израсъл Ясенов, прикритие изпод което се очертава образът на жизнерадостен поет, на възторжен певец на земната радост. И дори когато говори, че страда „под покрова на всички небеса", ние чувствуваме несдържния му възторг от слънцето, от хубостта на света; чувствуваме, че основното му разпо-

ложение в същност е да обича, да се радва, да славослови живота. И той се определя правилно, когато казва за себе си — макар това да са думи на неговия „пан“:

И винаги възторжен, обичам аз земята —
и себе си — и тебе — и Бога — и света.

И затова му е лесно да изостави тоя въображаем свят на индивидуалиста интелигент и да премине към реалния свят на хората. Пред палещия дъх на живота, всред трясъка на обществените събития светът на самотника, на индивидуалиста се разрушава. Поетът чувствува безплодието на досегашното си съществуване и копнее да слезе при масите, за да стане техен вдъхновител. Ето тия стихове от цикъла „Рицарски замък“, които са сигурен указател за бъдещия нов път на автора:

А как горя да слезна в долините,
където спят села и градове —
да разруша на всеки дом стените
и да запаля живи огньове.

И да живея живата тревога
на слепия пророчески безброй —
да любя и проклинам с него Бога
в падения, победи и двубой.

Когато копнежът му назрява и се превръща в бунт против затвореността, той сам запалва рицарския замък — символа на индивидуалистичната откъснатост, поезия и философия. Слива се с масите и заживява с тяхната съдба. И неговите мечти на гражданин революционер се отразяват в стихотворението „През гранитните огради“. Неговият блян е революцията, но той мисли за нея все още като романтик и символист. Опиянява го борбата, увличат го барикадите, гърмежите и трясъка:

Аз жадувам гръм и трясък, и рушение на замъци,
и оловен дъжд и огън от самите небеса —
аз бих искал да погледам всяко здание във пламъци,
че и в пламъците земни има — има чудеса!

Той вижда преди всичко рушението на старото, очистителния пламък, както е това и в „Дванайсетте“ на Ал. Блок.

Най-характерното стихотворение от ония, които Ясенов написа след завоя, е „Петроград“: пламенен възторг от Петроград, който отблъсна в края на 1919 година обкръжилите го контрареволюционери и с героизма на своите работници спаси революцията. Една съвършено нова, гражданска тема, невъзможна за нашите символисти от преди войните. Поетът е изцяло в събитията и окончателно на страната на новите революционни сили.

Но колко силна е все пак символистичната традиция, се вижда и в тия стихотворения и във всички ония, които Ясенов печата в „Червен смях“, основан и редактиран от него и Крум Кюлявков в края на 1919 година. Всички те носят явните следи на символистичната школа — и в стил, и в образи, и в ритмика. Израсъл като

гражданин в социален борец, Христо Ясенов, убит от силите на реакцията, нема̀ време да се преустрои и като поет в посоката на революционния реализъм и социална поезия. Той беше още в самото начало.

* * *

Решителни отклонения към социална поезия прави Еманоил п. Димитров, друг един от представителите на символизма у нас. Поет с мистични увлечения, съзерцател на романтични видения от далечното минало, той показа остър усет за социалните противоречия на днешното общество и много пъти трезвен поглед за реалния живот. Впрочем, неговата поезия, твърде неравна и в идейно и в художествено отношение, се е движила винаги общо взето между предметно-реалистичното и романтично-мистичното. Тоя романтик, който живее в сънища, в призрачен свят, тоя съзерцател с мистични и религиозни настроения се оказа в много случаи чувствителен към вълненията на съвременността и отзивчив към нейните повеления от социален и национален характер. И когато революционните маси започнаха своя поход към бъдещето, Еманоил п. Димитров се зарази от техния патос, от тяхната борба и идеали. Под влиянието на Октомврийската социалистическа революция той написа през 1921 г. поемата „Русия", в която възпява руския народ по маниера на Андрей Бели („Христос възкресе") все още със символистични похвати и религиозни образи, с много разсъждения, но и с нова вяра в бъдещето на света.

Изобщо, в двете сбирки „Свободни стихове" (1921 г.) и „Знамена" (1922), събрани после в една — „Кораби" (1923), Еманоил п. Димитров се явява в съвършено нов образ: поет който напуска символистичната откъснатост от обществото и се възвръща към народа, за да сподели неговата участ. Стихотворението му „Съдба" от сбирката „Кораби" е построено в обратен ред на Яворовата „Песен на песента ми". Пътят тук води от самотата към стъгдите, от личността към народа. Съмнението, раздвоението на интелигента е безплодно. То е опустошило душата на поета, който е бил досега „разпънат на кръста на свойто безсилие". Защото не се е хранил с истинските сокове на живота, а с призрачните видения на своето въображение, със скептичните изводи на своята абстрактна мисъл и с книжните възбуждения на чувството. Но ето сега пред него се изправя с неотклоними изисквания една развълнувана действителност. Животът не оставя никого да се колебае по хамлетовски. Гласът на родните братя е достигнал до слуха на поета, той чува техния борчески зов и отива при тях, слива се с масата, готов за дела и жертва:

Димят
барикади.
Аз ида с народа,
и дето убиват —
да бъда убит. . .

Върху същата идейно-емоционална основа е изградено и стихотворението „Чернозем". „Съдба" и „Чернозем" са манифестация —

чрез поетично слово — на оня процес, който се беше извършил вече в съзнанието на голяма част от българската интелигенция и нашите писатели — *възвръщането към народа*.

Очите и сърцето на поета са отворени за болките и копнежите на другите, за борбите и големите идеали на човечеството. Той намира нови теми, вижда нови образи, в които отразява страданията и жаждите на хората през вековете („Корабници", „Евреи" и др.). В лицето на рудничарите той слави представителите на труда, творците на благата, в гърдите на които живее копнежът за нов и справедлив социален строй:

И там те дълбаят упорни и вдигат твърдини
на бъдния рай, дето няма тирани и глад.

(„Въглекопи")

По-нататък в поезията си Емануил п. Димитров не можа да се задържи на тая висота на социалното съзнание. Поради причини от субективен и главно обективен характер, той, тръгнал по новия път на социална поезия, изживя колебания, дори връщане назад и не можа да преодолее окончателно интелигента в себе си. Но, че Емануил п. Димитров дълбоко в съзнанието си е таил критично отношение към своята съвременност, показват от една страна реалистично-изобличителните моменти в неговата поема „В страната на розите", а от друга — връзките му с дейците на нелегалната комунистическа организация през 1942—1943 г.[1]

* * *

В центъра на тоя *преход* от символизъм, от модернизъм изобщо към социална поезия и реализъм у нас стои *Гео Милев*. Той изживя идеен развой и го изживя по начин, който го прави една от най-интересните личности в нашата литература. Тоя развой — който обхваща отношението му и към изкуството и към обществената действителност — е характерен, както видяхме, и за други наши писатели. Но у него той прие особено *показна* форма. Защото всички стъпки са обосновани теоретично. В еволюцията тук литературната *практика* е съпроводена със съответната теория. И това е тъкмо интересното.

Гео Милев беше особено отзивчив към всичко ново в изкуството и литературата. Неспокоен темперамент, търсещ дух, активна природа, той подлагаше всичко на преоценка. Вечен бунтар, недоволен от настоящето, той диреше нови пътища за българската култура. Той беше писател със способности предимно *критическо-борчески*. И от критика на литературния живот премина постепенно към критика на културния и обществен живот.

Започнал с преводи на гражданска поезия, Гео Милев се увлича веднага от западноевропейския модернизъм, в което име той включва и френския символизъм и немския експресионизъм.

---

[1] За тия връзки съобщава Крум Кюлявков в статията си „Още едно знаме", „Литературен фронт", г. I, бр. 31.

След първата Световна война той е фанатичен защитник и на двете тия течения. През септември 1919 г. той организира списание „Везни" — орган на българските модернисти, както изрично го определя в едно свое писмо до Людмил Стоянов[1]. Списанието печата работи на символисти и експресионисти — поети и художници, наши и чужди.

В първата годишнина на „Везни" Гео Милев е ярък противник на реализма и защитник на „чистото изкуство". Според него, „всяко истинско изкуство е символизъм"[2]. Наистина, той си служи често и с термините експресионизъм и модернизъм. Дори някъде твърди, че символизъм вече не съществувал[3]. Но това няма значение: модернизмът, който той поддържа, е в същност символизъм или само една разновидност на символизма, което е ясно от самите негови писания. Без да излагам многобройните доводи за това, ще отбележа само, че Гео Милев се колебае в терминологията, докато най-после запазва названието експресионизъм за живописта, а символизъм за поезията. Като говори за „Везни", Людмил Стоянов, близък сътрудник на списанието, признава: „Модернистите" в същност бяха клонки от старото дърво на „символизма".[4]

Във всички случаи, това са общите позиции на символизма, от които Гео Милев преценява българската литература. За него тя е твърде примитивна, битова. Тя трябва да излезе вън от себе си, т. е. „вън от традицията на националното, съвременното и популярното"[5]. Изкуството е нещо абсолютно, вън от народа, вън от националния и обществен живот. То е „субективно съчетание на символи" или „фрагментарно съчетание на далечни асоциации съчетани въз основа на интуицията". Слабата душевна чувствителност създава изкуство на илюзията: реализъм. Голямата душевна чувствителност създава изкуство на алюзията (намека): символизъм. Това е истинското изкуство[6]. То е загадка, тайна. Поетът твори от себе си, от свръхдействителния свят на своите абстракции.

Ясно е — тук имаме работа с един краен идеализъм, субективизъм, който откъсва напълно изкуството от живота.

Общата линия на тоя субективизъм продължава почти до края на периода на „Везни". Но дъхът на живота започва вече да се чувствува, напорът на събитията оказва своето въздействие. В книжка втора от втората годишнина Гео Милев помества част от своя превод на поемата „Дванайсетте" от Ал. Блок. А в първия номер от третата годишнина пише статия по случай смъртта на Блок. Тук вече той смята, че „истински велики художници са само тия, които свидетелствуват и пророчествуват за величието на колективната душа — народната душа..." Но особено показателно

[1] Гео Милев. Въспоменателен сборник. София, 1936, стр. 123.
[2] Г. I, кн. 2, стр. 18.
[3] I, 2, стр. 18.
[4] Гео Милев. Въспом. сб., стр. 12.
[5] „Везни", г. I, кн. 2, стр. 17.
[6] Фрагментът. „Везни", г. I, кн. 4, стр. 96.

е, че в тая статия Гео Милев приема руската революция. Той пише: „Русия, превърната в символ, която пламти днес пред нас — страшна и буреносна и спасителна“ (к. м.). В третата годишнина са отразени и други промени, други колебания. Макар в бележката от редакцията да се съобщава, че „Везни ще се списва в същия дух“, позициите са изместени към едно по-широко разбиране на изкуството. То вече „не е толкова безцелно, колкото го мисли Уайлд“. Становището на критиката ще бъде „не само тесно естетическо, а същевременно и етично[1]“. Индивидуалистичната основа, на която до сега е стоял Гео Милев, е силно разколебана.

В четвъртия номер на „Везни“ от ноември 1921 г. той печата „Възвание към българския писател“ — най-определеният документ за еволюцията, която е започнала. В това възвание се прави остра критика на съвременната българска поезия, за която се казва, че е изящна, звучна, блестяща, но няма никаква цена за живота. Вече се поставят въпросите за относителността на красотата, за въздействието на поезията, за отношението между поет и общество. Досегашните стихове не трогват никого. Българската литература не играе никаква роля в живота. Авторът иска от писателя да се замисли върху тия въпроси и провъзгласява принципа на етичност: „Човека преди всичко!“ Писателят трябва да излезе от своя тесен свят и да погледне живота на обществото, на народа, на човечеството.

Колкото и да са неопределени тия положения — те във всеки случай означават, че се изоставя гледището на индивидуализма, че се търси социална тематика. Като приложение към тоя позив Гео Милев напечатва свои преводи от Франц Верфел, Емил Верхарн и Владимир Маяковски[2]. Изобщо Верхарн и особено Маяковски имат голямо значение за неговата еволюция. Но колко още далеч е той от реалистичната поезия и критика, показват всичките му статии във „Везни“, стиховете от това време и анкетата, която предприема в списанието, върху схващанията за литературата. Но анкетата показва и друго: че анкетьорът иска да прави преоценка и търси ново. Той все още мисли, че символизмът е истинската поезия. И в това гледище се придържа до края на „Везни“. Затова е и във възторг от поезията на Теодор Траянов. Затова и печата негови стихове наред с „Другар“ от Сергей Есенин, или „Алхимия на словото“ от Рембо наред с епилога към „Дванайсетте“ от Блок.

Но неговата модернистична естетика е подложена на силно съмнение. Той отива към идеята за сближение между писател и народ, докато най-после в сп. „Пламък“ това сближение е завършено, и той се показва в нов образ на революционер.

Разбира се, преди всичко и най-силно значение за еволюцията му има въздействието на българската обществено-политическа действителност. Събитията у нас проясниха неговия поглед и ускориха

[1] Кн. 1, стр. 14—15.

[2] Франц Верфел — Революционен позив, Емил Верхарн — Бунт, Вл. Маяковски — Наш марш.

развитието му. Революционното движение на масите, което стигна до величествения момент на въстанието през септември 1923 г., и жестоката политическа реакция след него революционизираха напълно съзнанието на някогашния привърженик на чистото изкуство. В „Пламък" се поместват статии и на обществени теми. Смело, открито се говори против реакцията — в политическия, обществения и културния живот — настанала след 9 юни и особено след Септемврийското въстание. Писателят е вече и гражданин, борец. Още в първата книжка Гео Милев от името на редакцията със силни думи рисува тогавашното положение и пита, може ли вече поетът да мълчи. Може ли да остане „глух и незаинтересован пред трагедията, която преживя народът?" Времето е жестоко, то праща поезията в изгнание. Писателят осъществява своето призвание дотолкова, доколкото върви с народа. „Кулата от слонова кост, — пише Гео Милев, — убежище на поезията и скривалище на поетите, лежи срутена в жалки уломки. Изпод прахът на мечтата, изпод уломките на фантазията излиза поетът, пробуден от своите розови сънища и лазурни блянове — слисан, изумен, прогледнал — вижда пред себе си разкървавения лик на Народа, своя Народ". И авторът, от името на всички, които са прогледнали, прогласява: „Ние ще останем там, дето е Народа: при Народа, сред Народа". Той казва, че сътрудниците на „Пламък" няма да се месят в активната политика — та това беше и невъзможно тогава — но не могат да не се интересуват от всичко, което засяга народа. Нещо повече — той разширява задачите си и, като има съзнанието, че представлява най-будната и честна част от българската интелигенция, заявява: „Ний — интелигенцията — не можем (не трябва) да останем безпристрастни към това, което преживя народът през септември; не само от проста човечност, но преди всичко — от ревност към делото на народа".

И с това е казано почти всичко, което трябва да каже един писател, за да се види, че той е изцяло на страната на работническите и селски маси, които извършиха Септемврийското въстание. И още — че същината и задачите на изкуството за него се чертаят в съвсем нов план. Така, Гео Милев отрече решително индивидуализма и прие принципа на колективитета. И започна още по-остра и смела борба — сега вече и против поезията на символистите и техните епигони — в името на нова поезия, близка до живота и копнежите на народа. Той признава, че символизмът е мъртъв, и преследва упорито, със сарказъм стиховете, чиято хубост е формална. Гладки, звучни, но лишени от живот и здраво съдържание, те не могат да ангажират съзнанието на новия човек. Животът на улицата, на народа, на борбите трябва да даде съдържание на новата поезия. В „Пламък" се печатат ярко революционни литературни произведения и картини, изразява се ясно вяра в социализма.

Разбира се, Гео Милев не можа да завърши своя идейно-творчески път, понеже го постигна участта на неговия приятел и сътрудник Христо Ясенов. Той беше още в развой. И до края на

живота си той не стигна до ясни реалистични позиции, не можа да преодолее напълно експресионизма. В идеологията му имаше стари идеалистически остатъци. Документ за това е между другото и предговорът към „Антология на българската поезия“ (1925 г.)[1].

Като подчертавам, че значението на Гео Милев е тъкмо в теоретичната му борба като гражданин и писател-критик, аз ще кажа няколко думи за новите елементи в поетичната му практика.

Неговата поезия, както е представена най-напред от „Жестокият пръстен“ (1920), е тъмна, непонятна. Поезия на разкъсани мисли, несвързани образи, далечни асоциации — както той сам искаше; фрагментарна — пак според неговите собствени теории. Тя е символистична по съдържание и характер на образите, експресионистична по строеж и стил. Повече яснота има в останалите му две книги — „Иконите спят“ (1922) и „Панихида за Яворов“ (1922).

Елементи от социален характер можем да открием най-напред в „Експресионистично календарче“ за 1921 г. Това са впечатления от героичните борби на спартакистите, които авторът е наблюдавал през 1918—1919 г. в Берлин. Такива впечатления в много по-силна степен са отразени и в печатаните през 1924 г. в „Пламък“ „Грозни прози“, в които се говори и за смъртта на Роза Люксембург и Карл Либкнехт[2]. Показателно е, че тъкмо впечатления от тия берлински събития са се запазили в паметта му.

Към произведенията, написани на определени революционни теми, заедно с „Грозни прози“, спадат и стихотворенията: „Ад“, дето са отразени социалните противоречия на днешното общество, и „Ден на гнева“ — революционен позив със силно влияние на Маяковски.

В обществено отношение и като израз на идеен развой, най-значително дело от последния период в дейността на Гео Милев е поемата „Септември“, тъй като тя го свързва с конкретни събития от българската действителност.

В нея авторът си е поставил за задача да възпее Септемврийското въстание от 1923 г. По строеж тя напомня символистичните и експресионистичните поеми. На друго място съм я разгледал по-подробно[3] — тук бих казал само, че поетът вижда своя герой в народа и че възпява с възторг въстанието, макар да го рисува като стихиен бунт, вместо организирана революционна акция, каквато то беше в същност. Неговата романтика преминава в реализъм едва когато се изобразява терора. В същност, най-голямата сила и значение на „Септември“ е в патоса на изобличение и протест. Това е граждански жест на поет, намерил нови извори за вдъхновение, които лежат в живота и борбите на народа.

---

[1] За Ботев например там е казано, че бил „непосредно отражение на расовия гений“ и че излизал „вън от рамките на народа като бит и живот, вън от условията на момента и средата“ (стр. 5). А Яворов бил „изключение в общото развитие на българската поезия“, „втора еманация на расовия гений“ (стр. 10).

[2] Кн. 3.

[3] Гео Милев и неговата поема „Септември“. „Изкуство“, 1945, кн. 8—9.

От модернизма се беше отказал окончателно най-темпераментният му защитник. Със спирането на „Везни“ през 1922 г. фактически се завършва вторият период на символизма, и той минава в историята на българската литература. Остава да се доизживява от някои в „Хиперион“, дето пренася своята дейност Людмил Стоянов, който беше съредактор и сътрудник на Гео Милев във „Везни“ и който най-късно завърши своето развитие към социална поезия и реализъм.

* * *

Людмил Стоянов днес е един от видните представители на социално-революционната и реалистична поезия. Но той дълго след войната и след големите събития упорствуваше в защитата на символистичните догми. И понеже беше ясно, че символистичната школа е изживяна, прие ново име — „неоромантизъм“. През 1923 г. в „Хиперион“ Людмил Стоянов написа статия „Пътеводна звезда“, в която признава, че светът преживява „момент на крушение“ и че „студените абстракции на символизма не могат да нахранят гладния дух“. Но че той фактически беше все още в плен на своите предвоенни увлечения, показват отвлечените му разсъждения за някакво сливане на духът отново с „хаоса“, както и краят на статията, дето се твърди, че новото изкуство „се ражда все още от символистичното начало, но тук символа не е вече цел, а само средство. То страни от индивидуализма, но страни и от колективизма“[1]. Ако обърнем внимание на поетичната практика на тоя автор след това — в „Прамайка“ (1925), „Светая светих“ (1926) и др. — ще се обедим, че в края на краищата това ново изкуство по своята същина не е нищо друго освен стария символизъм. Извънредно характерен е един отзив на Людмил Стоянов от това време за революционната поезия у нас. Общо взето, той не я приема, а на едно място обвинява Фурнаджиев, че усещал земята „не като дух или символ“, а като „пръст“; и още: че земята у Фурнаджиев се била превърнала от „космичен дух“ в нещо материално[2], т. е. обвинява го в това, което е в същност най-хубавото достоинство на новата поезия — нейния реалистичен усет, качеството ѝ да вижда нещата каквито си са. Такива поражения във вкусовете беше нанесъл символизмът!

След 1926 година Людмил Стоянов постепенно се отдалечава от старите индивидуалистични разбирания, до като застава най-после твърдо на позициите на социалния реализъм. „Войната, — пише той в своята автобиография от 1935 г.[3] — ми разкри — чрез личен опит и наблюдение — амфитеатралния пирамидален строеж на човешкото общество, неговата египетска икономика“. Т. е. — минем ли от образния стил, предизвикан от тогавашната цензура, към днешния прост език — той разбира социалното неравенство

---

[1] Г. II, кн. 1, стр. 55.

[2] Революционна поезия. „Хиперион“, год. IV (1925), кн. 4, стр. 214.

[3] Малко автобиография. Брод, стихотворен сборник, 1935, стр. 4.

между хората. Но че войната е само смутила неговото съзнание без да му открие веднага правия път, личи от онова, което вече казахме за неговите статии и стихове. Чак след 1926 година и то под влияние на новата съветска култура Людмил Стоянов се освобождава окончателно от индивидуализма и символизма. Това си освобождение той сам рисува като падане „от облаците на романтизма на твърда земя", като отрезвяване, при което очите му се отварят и той вижда, че е попаднал „в дебрите на една сурова и неумолима действителност"[1].

Че наистина е почувствувал суровата действителност — документ за това е разказът му „Милосърдието на Марса", печатан в „Хиперион" през 1923 г. Елементи на реализъм има и в някои стихотворения на „Прамайка". Ако по-рано, през 1920 г., във „Везни", в една рецензия за „Жетварят" на Йордан Йовков Людмил Стоянов пишеше, че някой си бил казал: да бъдеш реалист, значи да не бъдеш нищо[2], — след 1923 г. той въвежда сам реалистични, дори битови елементи в своите стихове. В „Прамайка" ще срещнем покрай все още символистичните образи, и други, като „сандъци писани", „гергефи везани", „вътък", „чекрък" и др. Той написа реалистичната повест „Холера" (1935) и слезе съвсем на нашата земя. Това е още по-очевидно в сбирката „Земен живот", дето авторът изповядва, че

> след четвърт век на скитане безплодно
> в страната на химерите
> и вятърните мелници —

той е навлязъл в действителността, между реалните хора и неща. И ако по-рано е живял в самота, сега тържествено декларира:

> Не, не мога, не мога без хора,
> без звъна на човешката реч.
> Дето двама — в полето — говорят,
> техен брат съм и аз отдалеч.
>
> („Не мога без хора")

Ако преди 1914 г., в своя символистичен период, той тъне в студени размисли и построения, във видения, които нямат нищо общо с нашия живот, — сега му стават скъпи и близки родните картини, живота на българския селянин и работник, нашият бит. Мисълта и сърцето му са с народа — обзет е от неговите тревоги, почувствувал е неговите болки, заживял е с неговите надежди — с надеждите на новото човечество. Поезията му е не само реалистична, тя става и социална, революционна. Скептичното символистично отношение към света, към човека, към живота се заменя с бодрост, с вяра, с оптимизъм. И ако във „Видения на кръстопът" от 1914 г. беше естествено за символиста Людмил Стоянов — хипнотизиран като всички свои колеги от мисълта за преходността на човешкия живот, — да пише:

> Безутешното слънце п р о к л и н а м,
> безутешната черна земя

---

[1] Малко автобиография, стр. 4.
[2] Г. I, кн. 7, стр. 217.

— също така естествено е после, в „Земен живот“ (1940 г.) да чуем от социалния поет и реалист Людмил Стоянов бодрите стихове:

Макар съдбата да ми праща в дар
не сънища и смях, а труд и грижа,
прославям слънцето и дните що се нижат...
(„Празник“)

По-нататъшният негов път е ясен, прав и достатъчно известен.

* * *

Така завърши своето развитие символизмът. Така го преодоляха някои от неговите привърженици. И напразно „Хиперион“ ги обвиняваше, че не могли „да намерят достатъчно морални сили да останат верни на борбата в името на един принцип и на един идеал“[1]. Напротив, те проявиха усет към прогресивния ход на литературното развитие, поискаха да бъдат верни на живота и да възстановят нарушените духовни връзки с народа. Те направиха това, което бяха направили вече някои от техните учители: Ал. Блок възпя Великата Октомврийска революция в поемата си „Дванайсетте“, а Валерий Брюсов стана дори член на болшевишката партия. Емил Верхарн също бе минал на страната на пролетариата.

И ако при началото на символизма у нас българската лирика напусна народническите настроения, за да мине към субективни мотиви, — сега при неговия край, след отклонението, което беше направила, тя се връща отново при народа, за да приеме своя национален характер. Ако социалната поезия например на Яворов от първия период е съчувствие към страдащия народ, новата социална поезия е борческа, активистична. Нейният реалистичен метод е съединен с революционна романтика. Тя иска да бъде фактор в живота, да спомага за неговото изменение към по-висши форми.

И тъкмо в тая плоскост, дето се определят: отношенията между поет и народ, характера на социалната поезия и новите нейни задачи, се крият аналогиите между времето след първата Световна война и днешното време. Но това е вече друга тема.

9 ноември 1945

---

[1] Иван Радославов. „Хиперион“ и българската литература. „Хиперион“, 1931, кн. 1—2, стр. 9.

КОНЦЛАГЕРИ — ЛЯТО 1942

МЛАДЕН ИСАЕВ

НАД ТРАКИЯ

Долу върху ширна Тракия димят
облаците — къдраво, огромно руно,
скрили и Марица, и широката земя,
друмите и хлебните нивя на юни.

Острови над облаците в утринта
са далечните била на планините.
Ние гледаме. И тая дива красота
мами ни с дъха далечен на горите.

Да потънеш долу в облачното руно,
като в топъл скут да ти е меко,
вятъра на волна Тракия да те целуне,
на душата ти да стане леко, леко...

„Започни!“ — изсвирква полицейска свирка.
Свиваш гръб над неразбита канара.
И гласът на твоята каторжническа кирка
пак оглася дивата гора.

Гонда води

ПЛАНИНСКИ ОГНЬОВЕ

Нощес огньове пламнали в горите.
И вижте, вижте:
там слизат да се греят и звездите
на горските огнища!

Да си свободен, би възлязъл
на хребетите горе,
високо над планинските боази
с звездите би говорил.

А тук е пусто. Стръвно дебне
окото на стражаря.
И иде ти
с кривака си да гребнеш
жарава от пожара
и да го разсееш в тоя двор, където
нощта се ниско свежда
и между теб, света и лесовете
тъмнее смъртоносна мрежа...

Гонда вода

ПРОЛЕТ В ЛАГЕРА

Ябълката — цяла в цвят и слънце.
Пролетта дошла — като в просъница.

Минала е тя през злите мрежи
и донесла лъх от земна свежест;

и донесла мирис от полята
и хайдушки дъх от планината.

Слушаме я в ябълката млада,
в слънцето и земната прохлада.

А стражарят стъпките си мери
и за нещо злобно се чумери:

„Кой нощес вратите е отворил,
та е влязла пролетта на двора?

За какво е тука караула
и стоманното картечно дуло?“

Ени-кьой

НОЩ

Пустош вее в „светата обител“,
дето дълго вече сме заключени,
и ведно с бездушните светии на вратите,
пазят ни стражари с полицейски кучета.

И нощя, когато слезе мрак отгоре,
будните другари слушат :
и шума на явора на двора,
и звука на тежките ботуши...

Пловдив свети долу в тъмнината
(светлините са мираж в пустиня !),
вее мирис на поле,
вее свеж тракийски вятър
и в душите ни звучи :
родина !

И долитналия шум от планините
(планините с партизанските раздоли !),
и гласът на страшните събития
закаляват нашите железни воли !

Свети Кирик

ПОД ЯВОРА

По клоните на стогодишен явор
се люля месеца, а долу
лежат мъже, обветрени и здрави,
от враг заключени соколи.
Те виждат в тая септемврийска нощ
и сянката на кръста от кубето,
и сянката на полицейски нож,
ведно на двора слети.

Те чуват шум от близката гора —
дали не са планинските другари?
Ей горе вече месецът огря
на буките високите върхари.
Там вика грейналата планина,
зове гората с дивите усойни;
но в тая манастирска тишина
над свободата бди разбойник!

Към месеца провие едър пес.
И млъкне. Само явора все шушне.
Каква огромна буря зрее днес,
родино, в тишината душна!

Свети Кирик

СЛЪНЦЕТО, СТРАЖАРЯТ И ДЕТЕТО

Щракна ключ — и влязоха при тебе трима :
слънцето, стражарят и детето.
„Татко!“ — хлипа дъщерята ти любима ;
„Татко!“ — и сълза в очичките ѝ свети.

Две ръчички те прегръщат и те галят,
две малини те целуват по челото. —
Има кой за тебе на света да жали,
щом преминеш ти междата на живота.

Пак изщрака ключ — излязоха си тримата :
слънцето, стражарят и детето.
Само върху чѐлото ти още има
мъничка сълза, като звездичка светла.

Арестът

ЛУДИ ХОРА

ГЕОРГИ РАЙЧЕВ

Началото на месец май е. След няколко дни е Гергьовден. По това време в широкото тракийско поле пролетта нахлува като стихия. Слънцето, едва издигнато над хоризонта, потича като огнен поток над зелените полета. Заглъхналите през есента и зимата села оживяват изведнаж. Особено ако е имало облачни дни, ако е валял продължителен дъжд. Една утрин хората се събуждат и чувствуват, че навън цари някаква необичайна тишина. Излизат на двора. Небето е чисто и бездънно синьо. По широките листа на лалетата и сините и бели кринове трептят дъждовните капки от нощта. Ранна утрин е. По съседните дворове отеква прекъснат шум. Чува се весел говор; някой подвиква радостно . . .

Още миг и, в една само посока, над стрехите и разлистените овошки лумва светлина, като от пожар. Несетно всички обръщат очи нататък. Те знаят какво е и все пак са изненадани: слънцето! Изгряло е младото пролетно слънце. Лъчите му връхлитат върху света, като потоци разтопено злато. Хората се люшват под тях, повлечени от топлата вълна. И не само човеците: слънцето е заляло всичко с изблик на неудържима радост и веселие. Гъските и патиците се пробуждат, издигат глави и гледат смаени. В следния миг те изпъчват високо гърди срещу слънцето, разперват криле, пляскат и крякат с безумен възторг . . .

След малко слънцето е високо вече над хоризонта и облива селото с спокойна и равна светлина. Ах, тази светлина и топлите лъчи на южното пролетно слънце, които докосват лицето, като майчина ласка, проникват в цялата плът, като прегръдка на любим... Струва ти се, каточели в един само ден цъфват цветята и овошките, по дворовете лумва зеленина и високи бурени; бръмват пчели по цветята, насекоми изпълват затоплената земя.

— Пролет! Пролет . . .

* * *

Писателят седеше отвън, на първобитната веранда на селската къща. Той беше обърнал стола, подпрял лакти на облегалото и включил лице в двете си шепи. Слънцето грееше с мека топлина челото му и премрежените очи. Писателят дишаше с пълни гърди упоителния пресен въздух, хвърляше от време на време бърз поглед над селото, къщите и дворовете, гледаше света и пролетта . . . И все пак той чувствуваше с някаква тъпа болка, че не беше включен в общата радост от пролетния ден: той беше някак вън от него, встрани. Всичко му се струваше като далечен

спомен, като многократен сън, вгнезден от години в душата му и спомените... Тези дворове и стрехи, грейналото слънце, небето, мирисът на цветята... Ами ей там, малката криволичеща вада, ами високият дъб с пречупен клон и щъркеловото гнездо върху него... Нима не беше ги носил той цял живот в мислите и сънищата си? За него те бяха безвъзвратно отминали в небитието, а ето че днес те са все такава жива действителност и това именно изпълва сърцето му с недоумение и тревога!

Потънал в мъглата на тези мисли, той не само видя, а като-чели почувствува, че откъм училището, на поляната около бара-та, нахлу ято деца-ученици, момичета и момчета. Те тичаха без ред в различни посоки, махаха ръце и крещяха весело. Момичета бяха облечени в дълги селски сукманчета, момчетата — в потурки. През раменатa им бяха провесени шарени торбички. При буйния бяг торбичките отскачаха, блъскаха се о бедрата и колената на децата, спъваха ги, а някои от тях — по-малките и слаби — по-валяха на пътя...

Писателят гледаше нататък унесен. Той гледаше децата, по-ляната, рекичката; чуваше гласовете и крясъците. И все пак всичко това му се виждаше странно, далечно и... непълно! Непълно?... Той вдигна ръка, потърка челото си, сякаш за да спомни нещо. Ах, да, да — разбира се, ето го! Ето го! Едно момченце, още едно момченце при децата. То идеше зад другите — вървеше по-лека, поспираше се, гледаше, каточели искаше да погълне с очи целия този необозрим и чуден свят — възхитено и изплашено в същото време... Обратно на другиге, то беше облечено в късо палтенце и панталонки от жълтеникав домашен шаек. Под мишницата си стискаше червена кожена чанта. Тънко, високо, с изпъкнали скули и маларичен цвят на лицето. Само черните му очи горяха с странен блясък на очудване и ням възторг...

Момчето прекоси поляната, прескочи през тясната рекичка и пое насам. Разбира се, то идеше тук! Писателят го гледаше с из-тръпнала душа: дъхът му беше спрял, ставите отмалели... Ето го — то мина през двора, изкачи се по трите ниски глинени стъ-пала на верандата, дойде на стъпка от него... Той се извръща, простира ръце и включва момчето до сърцето си. — Ах, ти ли си? Ти? Ти? — Мълви той сподавено. — Ти, бедно, клето дете... горко дете! Нима ти наистина искаш да поемеш този стръмен път? — Да, — шепнат бледните детски устни. — А знаеш ли къде извежда той? — Не знам, но искам... — горят черните очи. — Този път, пътят на писател... Не, ти не го знаеш! Той е тежък и опасен: непребродими висини се издигат пред него, преграждат го без-дънни пропасти... Ще ги преминеш ли? — Не знам, но искам— не е ли все едно! — мълвят пак бледните устни, с отчаяние и странна увереност...

Това клето селско дете беше сам той.

Писателят се изправя, тръсва глава: момчето го няма, халюци-нацията е отминала, но върху ресниците му трептят сълзи. Той

гледа затуреното селце, бедните къщи, зелените бездънни поля. На устните му трепва мъчителна усмивка.

— Наистина, мисли той — как е могла да се вгнезди такава безумна мисъл в душата на това болничаво селско дете — да стане писател! Прочетените от бащата няколко книжки и откъслечни стихове — нима са в сила да решат завинаги съдбата на един човешки живот? А ето, че той го пое — съмняващ се и отчаен, проклинащ и отвратен от себе си и другите — и все пак безсилен да се откъсне от него, като прикован о скалата на Прометея . . . Зад него беше детинството, като невероятен сън. Имаше мигове, когато мислеше, че то никога не е било. Толкова далечно му се струваше то — и селцето и поляната, реката и щъркеловото гнездо. . .

А ето че те бяха по-действителни от целия негов живот. Те бяха все същите, неизменни, като вечността. А той? Той! Съдбата и страшното човешко безумие го отвяха пак тук, след толкова години — застарял, клет, бездомен — загубил вяра в себе си и другите, в доброто и истината . . .

* * *

— Ехей, Гьорге, какво правиш? Печеш ли си голото теме на слънцето? Не гори го напразно — те няма да покарат отново, ами ставай да вървим . . .

През двора иде младият свещеник. Той маха дълга пръчка, брани се от кучето, ругае го и укротява приятелски:

— Стига де, знам, че не си по-лош от хората! И да лаеш и да не лапнеш все толкова трохи ще ти хвърлят. . . — Е, ще ходим ли? — пита той нагоре.

Писателят го гледа недоумяващ. Той все още не може да събере мислите си. — Къде? — пита той, уморено.

— Забрави ли, че уговорихме днеска да отидем да търсим агнета за Гергьовден? След два дни е празникът; ще ги оберат до тогава. Хайде, ставай, тури си капелата, вземи бастуна и да тръгваме. Най-напред ще видим Мариновите. Ще те преведа през нивите, покрай гората. По-късо е от там и по-приятно: да видиш каква е зеленина лумнала — не прилича на тази, измислената, дето я възпяваха от София вашите поети . . .

Свещеникът се смее; смее се и писателят. Той, наистина, става, туря шапката си, взема бастуна и тръгват. Те минават през една тясна уличка, завиват по друга, цяла в локви от скорошния дъжд, бранят се от налетелите ги зли псета и след малко излизат на откритото поле. Прекосяват го бързо и навлизат в нивите. Вървят без път, направо през оранта, през бухналата пшенична зеленина. Краката им потъват в меката рохкава пръст, къпят ги топлите слънчеви лъчи, покрай лицата им прелитат пъргави насекоми. Изведнаж писателят спира, сваля шапката си, подпира се на бастуна и гледа наоколо. Той гледа зелената нива, в която са потънали краката му, разлистената гора, небето. Свещеникът се извръща, вижда го, застава и той, готов да се пошегува.

Но писателят не го забелязва. Той е пак унесен. В очите му блика не само радост, а и някакъв буен възторг.

— Какво чудно нещо е природата! — мълви той като на себе си.

Но свещеникът не го разбира: — Чудесно, нали? — провиква се той. — Просто да седнеш и, ей така — да го опишеш на книга. . . Послушай горе чучулигата!

— Ах, не това . . . — отвръща писателят все така полека и замислен. — Изумен съм не от красотата на природата. Разбира се, тя е в сила да развълнува човека. Но поразява ме друго — нейната неизменност, вечността ѝ.

Свещеникът го гледа с ням въпрос. Писателят махва ръка.

— Знам, че не ме разбираш! — казва той почти с отчаяние. — Не го разбирах и аз. От толкова дни съм тук, чувствувах смътно тази мисъл и едва сега я видях. Ти знаеш ли, че в първите дни, когато дойдох тук, преживях тежка мъка.

— Е, разбира се, мъчно ти е било за София, свикнал си там — хората, домът ти.

— Не, не това. То е обикновено нещо. Но с мене се случи друго — не намерих селото . . .

— Вие асла, поетите, сте си малко завеяни!

— Не намерих моето родно село, разбираш ли! Все ми се струваше, като че съм погрешил пътя и съм се озовал в някакво съвсем чуждо село! Та нима това е селото, което бях носил през толкова години в спомените, в мислите и душата си! Най-напред нямаше онези хора, при които бях отрасъл, които знаех от първия ден, от когато се помня човек — мама, татко, родните и връстниците. . . Едни измрели, други порастнали, трети остарели. . . Поселили се бяха в родното ми село съвсем чужди хора! Дори и носията им друга вече, особено у жените: вместо онези бавни, кротки и срамежливи млади жени, с широки пъстри сукмани, сега срещам тънки, пъргави, смели жени, престегнати в леки облекла, които едва прикриват формите им. . . Ами селото? Дворовете променени, сградите променени; разпречили сте съвсем нови улици, вместо онези, по които бях расъл някога. . . Ами къде е нашата къща, която ми се струваше, че е вечна? Дори кладенецът преместен! Живи бяха само акациевото дърво и черницата пред старата ни къща, по която бях се катерил хиляди пъти. . . Само те! Идеше ми да ги прегърна, да притисна буза до напуканата им кора, те биха ме помилвали, както някога коравата ръка на мама. . .

И свещеникът е малко развълнуван; сега и той разбира.

— Но слушай — казва той, — какво искаш от себе си, когато с всички е така, и с мене е същото, макар, че съм все тук, макар че съм много по-млад от тебе. . . Като си помисля за стария, за мама, за близките ми, които рано починаха. . . Ех, всичко се мени!

— Всичко! Освен рекичката, която криволичи през селото, дъбът и щъркеловото гнездо и ей този простор — разтваря писателят ръце — виж къра, гората, легналата на север планина и бездънното небе! Само те са вечни и непроменени. . . Дори ей

тази дребна чучулига, която се е загубила в лъчите на слънцето... По тях узнавам и селото и себе си. Чрез тях каточели ставам и аз някак непроменен и вечен.

— Напразно се утешаваш! — смее се свещеникът. — Всичко е до време, всичко има своя неизбежен край — старее и умира. . . Добре е, че ме подсети: искаш ли да ти покажа нагледно. Ела, ще те отведа при дядо Петко. Пък може и оттам да купим. Нали знаеш, че неговите агнета са всякога най-добрите. Макар, че него, горкият, не го бива вече.

— Ама кой Петко? Каврашкият? Нима е още жив?

— Жив; само че такова . . . много е зле — ослепя човекът.

Писателят е потресен от тази вест. — Сляп! Този здрав, силен, непобедим човек, който обичаше да гледа света смело и радостно. . .

— От кога е така?

— Има вече няколко години. Живее при най-малкия си син. Изнесоха се на нов двор. Близо са. Ще отидем.

Но мислите на писателя са още при човека: при нещастието му, при спомена за него. — Ти запомни ли го какъв беше някога? — пита той. — Скала човек, но силен не само с здравината на мишците си, а преди всичко с властния си дух, с добротата, с правотата на мислите. Кажеше ли нещо той, всички знаеха, че е така, че така трябва да бъде.

Видях го последен път преди повече от двадесет години.

Дошел бях насам по Кирил и Методи. Един ден свърнах към гората. Едва навлязох и чух наблизо говор. Упътих се нататък. Надникнах през зелените шубраци и неочаквано се озовах на широка поляна, по която припкаха пъргави, охранени агнета. Спрях се да им се порадвам. Същия миг чух зад себе си весел мъжки глас:

— Ей, Гьорге, ти ли си бе? Добре дошел насам!

Обърнах се. На няколко крачки от мене, до клонете на висок храст, стоеше бай Петко. Гледаше ме и весело се смееше. Той беше гологлав, разгърден, прав — разкрачен на яките си крака и подпрян на овчарска тояга. По онова време силите му още държаха, само че беше взел да наедрява прекомярка. Там, посред гората, обгорял от пролетното слънце, едър и разголен — той приличаше на същински древен Пан. . . А сега ти казваш — сляп вече. . . Този як, непобедим човек! Виж какво е направило от него времето. . .

Писателят тръгва; тръгва и свещеникът. Вървят и мислят, всеки вдаден в мислите си. Така те стигат до Маринови, но не харесват агнетата и хлътват у Петкови. Посрещат ги синът и снахата, казват за какво са дошли, спазаряват се и след минута свещеникът пита: — Ами къде е стария, в къщи ли е, лежи ли?

Снахата се смее: — Да лежи ли, че той утрин с децата става... Ей го е, вън до градинката, пече се на слънцето.

— Изведете ме, дума, да усетя пролетта — цяла зима съм я чакал. . .

Гостите заобикалят къщите и гледат. Пред тях е опнат широкият гръб на човек, седнал на обърнат стол, подпрял лакти на облегалото, с открито на слънцето лице. Двамата мъже минават отпред и спират до него. Поздравят.

Човекът обръща лице към тях и мига с зачервените си от слепотата и слънцето очи.

— Добър ден. . . Добре дошли, — мълви той, — кои сте вие тук. . . Отче, ти ли си бе, — усмихва се той с напуканите си старешки устни.

— Аз, чичо Петко, и гост ти водя.

— Гост ли? Че кой е той? От къде е?

— Нашенец, от далечно място. . .

— Че как тъй бе, нашенец, пък от чуждо място! — чуди се и мига слепият.

— Така: от София чак — там живее.

— Ахаа! Да не е Гьорги бе?... Гьорге, ти ли си? Добре дошел! — и той подава подпухналата си, мазолеста ръка, покрита с кафяви лишеи. — Добре дошел къде нас!

Писателят се ръкува, задържа ръката му и говори с дълбоко чувство.

— Добре те намерил, бай Петко! Живи бяхме да се видим пак, да се чуем.

— Ех, ти ме виждаш, Гьорге, ама аз не мога — очи нямам, ослепях, като просяк съм на този свят вече . . .

Писателят иска да му помогне, да го утеши, а не намира думи; накрай изрича несигурно: — Ще го носиш, бай Петко: така ти било писано . . .

— Абе, че е било писано — писано е, ама тежко ми е, мъчно ми е. . . На, искам да те видя, а не мога . . .

— Че нали се чуваме, нали се разбираме — стига и то.

Слепият въздиша: — Не стига, Гьорге, друго са очите: без очи няма свят, няма. . . — Той помълчава, слага ръцете си една върху друга и пита:

— Ами ти как си, бе Гьорге? Жената, децата, как са? Всички сте били тук.

— Благодаря, бай Петко. Добре сме; тук сме всички; дойдохме.

— Така . . . такаааа. Ами какви чудесии станали, казват, там по Софията?

— Страшно, бай Петко, Разсипаха града.

— Кой, бе Гьорге? Какви са тези лоши хора?

— Тези, дето се бием с тях.

— Аха! Ех, лошо нещо е войната. . .

Свещеникът се намиса в разговора: — И неговата къща я няма, — казва той. — И къща и покъщнина — дошла една бомба от небето — тряс! — и всичко на прах, в едно мигване. . .

— Вярно ли, е бе Гьорге?

— Вярно, бай Петко.

— Луди хора!... Луди хора. . . — мълви той на себе си, замислен; и пита: — Ами кога стана това чудо?

— Един ден, към края на март. Забучаха по небето, изсипаха бомби. . .

— Чакай, бе, чакай! Ти казваш денем ли дошли?

— Денем.

— Че как тъй бе — денем и пущат бомби. . . Ами, че слепи ли са, не виждат ли, че под тях има къщи?!... Бре луди хора, бре?

Свещеникът се изсмява на простодушната му наивност. Той му обяснява, доказва му, че те са искали тъкмо това: да пуснат бомбите над къщите; затова са дошли през земи, през морета. . . Но слепият повтаря своето: луди хора! И пита пак: — Ами те не мислят ли, че може да има човеци отдолу, че ще ги избият?

Писателят мълчи; той е занемял още в онзи момент, когато чува възклицанието на стареца „Луди хора!“, когато вижда изумлението му от това дето те гледат къщите и все пак пущат бомби над тях. . . . И по-сетне, когато тръгват обратно с свещеника, той се връща отново при мислите на слепия.

— Да минем пак по стария път — през нивите и покрай гората, — предлага той. — Искам още веднаж да видя стария дъб, посред Колювата нива. Колко пъти съм се катерил по него. Все същият е. Само, че тогава беше в гората.

— Изкорениха я, — пояснява свещеникът, — оставиха само дъбът.

Когато стигат до гората, писателят приближава вековното дърво, подпира се на стъблото му и мисли. Свещеникът го гледа.

— Е, ти май още си при бай Петка. Какво толкова те изплаши той?

Писателят трепва, вдига очи и се усмихва мъчително:

— Знаеш ли, че ти си прав, ти намери думата! От половин час се мъча и все не я намирах, а тя е тъкмо — изплаши! Думите на този човек ме изплашиха.

— Думи на прост човек. . .

— Та затова! — сплита пръсти писателят, — тъкмо затова!. . А аз си мислех, че съм достигнал бог-знае какви висини, че съм разгадал неразгадани тайни . . . Аз! Аз, който знам, че да обяви един народ война на друг народ, това значи един народ да осъди на смърт други народ . . . Аз, който знам, че войната е неопитомима като хищен звяр, защото каквато е била при Атил и Чингиз-хана, такава е и днес, защото нейният път е само един — кръв и пожарища . . . О, и друго знам: че човечеството, или поне така наречената „бяла раса“ е вече без бог. Че е отхвърлен християнският морал и вместо него живее прастарата дума „Победа“!... Че е убит култът към човешката личност и смирението пред трупа на покойника. . . Ох, и колко, колко още! И все пак през тези пет години хиляди пъти съм казвал: „Луди хора!“ Има едно нещо, което не можеш разбра, ако не си го почувствувал сам. . . През всичките години на тази дива война и до днес, неотстъпно в съзнанието ми стои една странна и мъчителна мисъл.

Струва ми се, че няма война, а е на лице някакво зловещо недоразумение, някаква жестока шега! Разбираш ли, знам всичко и все пак чувствувам: но това е невъзможно — сериозни, възрастни мъже да зарежат работа, дом и семейство и да тръгнат години под ред да избиват други човеци, като тях — със страшни машини, с огън и барут . . . Да рушат вековни градове, мостове, мини, железници. . . . Но кажи ми, нима това не е същото очудване на този сляп човек, че виждат къщите отдолу и при все това пущат бомби над тях . . .

Младият свещеник иска да се засмее, но очите му не се смеят.

— Да вървим, — казва той, — закъсняхме.

— Ти казваш, закъснели сме! — усмихва се горчиво писателят. — А кой знае, може би, обратното е — подранили сме много. . .

И те тръгват пак двамата, един до други с широки, отмерени крачки. И така изрязани върху фона на зелената гора, нивите, простора и бездънното поле, те приличат на две осамотени сенки, два тъжни символа, поели безкраен път през света. Двамата — свещеникът и писателят!

СТИХОТВОРЕНИЯ

НЕВЯНА СТЕФАНОВА

ПРИКАЗЧИЦА

Кротко падал сняг и побелело,
и като старици в дълъг път
край реката храстите се спрели
да подремнат, за да продължат.

Минало едно дете по пътя,
с натежели клепки от снега,
със носле червено като шипка
и със бяла старческа коса.

Спряло се до моста тихо, тихо,
дребно и загубено в снега,
с пръчица докосвало гредите,
тайно омагосвало ги там.

После си заминало самичко,
скрило се зад ъгъла и, май че,
хората по стъпките решили,
че тъдева се е крило зайче.

СЪРНАТА В ГРАДА

Беше шумно, шумно и горещо,
и като струя от хладина
там, между колите, мина мъж
с дребничка, кафявичка сърна.

Спряха се колите за минута,
ахнаха коларите с уста,
пълният, задъхан автобус
спря на пътя като закован.

Къщите за миг се извишиха,
мигаха след пладнешкия сън,
мислеха: — подскача като жива,
но защо дошла е тук в града?

Никой без усмивка не отмина,
галеха я хората с очи;
сякаш че в града израстна мигом
нейната гора с елхи, елхи,

и от тях разнесе се прохлада
мрачните лица да освежи...
Но след като тя отмина бързо,
всичко като сън се разтопи.

ОБИКНОВЕНА СУТРИН

По улиците в седем се задава
млекарката със рошавото конче;
перачката простира вече в двора,
жените палят черните котлончета,

Учителят по музика скрибуца
и хоҳа дълго старата цигулка;
на двора спи парцалената кукла,
огъната със вестници в люлката.

Една пембяна циганка минава
на гръб със черно, хубавичко бебе,
със нисък, топъл глас му пее нещо,
продава цял чувал червени гребени.

Чиновниците бързат, и жените
ги четкат по минута на вратата;
коларите крещят и отминават,
от празните коли стърчат лопатите.

И старецът е купил вече вестник,
от нощна смяна идва машиниста.
И този ден еднакъв се нанизва
на времето в гердана от мъниста!

1940 г.

РАЗМЕРИТЕ НА МОЯ ДВОР

БОЯН БОЛГАР

Като наближите прага на къщата, дочувате усърдно бръмчене, каточели се развиват далечни мотори, и същевременно ви лъхва лека, сладка мирис. Това е цъфналата глициния с нейните безбройни бледоморави цветове с тон на Пюви-де-Шаван. А бръмченето иде от десетките майски бръмбари, които са обсадили гроздовете на старата глициния. Фабулата е пълна. Няма нужда от нищо повече. Тук има един сгъстен живот, който не се нуждае от сюжетиране.

Кучето лежеше на прага. Аз седнах на едно от стъпалата до кучето, дълго вдишвах уханията на глицинията и слушах жуженето на бръмбарите. Стъпалата бяха изтрити от множеството стъпки, минали преди мене в тази къща. Животът течеше без никакво събитие. И все пак прагът, глицинията, кучето и бръмбарите бяха цяла една вселена.

* * *

Построихме къщата. Посадихме глицинията там, където е и до днес. По-право, забодохме като на шега в ъгъла до стената една тънка зелена пръчица. Но природата не познава шегата, тя взема всичко на истина. Глицинията порастна (не забелязахме кога, мислехме, че сме същите хора, дори вече казваме „старата глициния“ и не чувствуваме, че характеризираме себе си), стигна до покрива, обхвана улука с жилестите си вейки и го откъсна. Сега дъждовната вода тече направо върху прага и ни ръси неприятно, когато се прибираме през мокрите пролетни вечери.

В отвора на цинковия улук семейство скорци си направиха гнездо. Трябва да е особено удоволствие да живееш в улук, защото велегласното чуруликане на моите хвъркати съседи не спира по цял ден и дори понякога заглушава шума на собствения ми живот.

* * *

Навярно никога няма да престана да се чудя на природата. Днес установих, че една от нашите квачки унищожава това, за което е готова да умре. Тя лежи над яйцата си и ги мъти. И когато огладнее, просто на просто счупва едно яйце и насища глада си с собствената рожба. Поради каква повеля, провидение, позволяваш такива противоречия? Не ще и дума, моята квачка се подчинява на някакъв нагон, тя не върши тия изстъпления по лична воля. Има хрумвания на естеството, които отричат естеството.

* * *

Друга кокоша история. Петелът на съседите е едро, красиво същество. С голям, алест гребен, здрави гърди и висок крак. Нашият петел не е тъй снажен. Не знам по какви шантеклерски съображения чужденецът хареса харема на нашия. Дотам, че след няколко кървави борби едрият изгони нашия владетел от курника и просто се установи там. Правото, изглежда, е все още на страната на силата. Съседите се видяха принудени да вържат своя Дон Жуан, за да го укротят. Една сутрин той успява да се отскубне и с връвта на крака дотичва до нашия двор. Тази връв бе и присъдата му. Като прескачал телта на оградата, връвта се закачва и петелят увисва на крака си с главата надолу. Тогава налетява съперникът, детронираният. И се почва едно безпощадно кълвене по гребена, по главата, по шията. Когато се притекохме на помощ на злочестия Дон Жуан, той висеше полумъртав, целият облян в кръв. Спаси живота си, обаче загуби владичеството си.

* * *

Виждаш ли двете бели брези от двете страни на портата? И двете бяха посадени едновременно. Но по едната полази хмел, заживя заедно с нея, уви се около върха ѝ, наведе я. Когато изкоренихме хмела, бе вече късно. Брезата продължи да расте, ала остана камбуреста. Другата бреза през туй време хвърчеше нагоре. И сега, ето ги двете, изправени пак до вратата, за да служат за пример и сравнение. Кривата бреза прилича на всеки от нас. Тя твърде късно се освободи от един товар, на който безответно пожертвува най-ценното си качество: своя устрем нагоре.

* * *

Кучето яде бой тъкмо поради своята добросъвестност. Иде ви гост. Излизате да го посрещнете. Вашият най-верен страж, Мечо, се спуска и се зъби. Извиквате на преданото животно и то свива опашка. Но след малко пак връхлита на чужденеца. Тогава вие доближавате кучето и му нанасяте побой от любезност към гостенина. Не може да се отрече, че кучето изяде боя, защото си изпълняваше дълга. Добродетелта подлежи също на наказание. Навярно затова казват „кучешки живот", макар да обличат кучето в най-чисти качества.

* * *

Вече познавам един от враговете на мравките. Той е, представете си, врабчето — това безобидно птиче, което се озърта тъй плахо навред, че сякаш се бои само от себе си. Наблюдавах един мравуняк в двора. Пръснати около своето заровено съкровище като някаква подвижна черна дантела, с какво усърдие, с какво постоянство мравките излизаха и влизаха през кратерчето му, прескачаха тревички, катереха се по камъни, заобикаляха локви, трудеха се мравешки (сега е случай да се каже), действуваха за-

дружно с неразбираемо за мене съзнание, за да увеличават зрънце по зрънце скромното богатство и тъй да осъществят чудната си предвидливост.

Но долиташе едно врабче, кацваше наблизо, подскачаше два-три пъти, извърташе глава, разглеждаше обстойно мравуняка като свое имане, и кълвеше всички зърна, които мравките бяха дотътрали с утроени усилия, траяли понякога цели часове. Такива набези врабчето вършеше през минута-две, без усет за своя нечуван грабеж, с пълно нехайство. Кой би допуснал, че това малко, беззащитно птиче, ще бъде такъв разбойник.

А мравките продължаваха да му робуват. Влачеха му непрестанно зърна и не ги напояваха с отрова, за да го повалят, не възправяха зенитни оръдия, за да го прогонят още във въздуха. Каква бе тая неправда? Равновесието на природата изисква всяко действие да има свое противодействие. Светът на мравките да се неутрализира от света на врабците. Редът на взаимопомощта да се омаломощава от реда на грабежа. Срещу всеки грабител да стои другъ по-голям грабител. А човекът, от когото няма по-силен, да бъде враг на самия себе си, или врагове да му бъдат най-малките животинки, неимоверно по-малки и по-безпомощни от врабчето: създанията под микроскопа.

* * *

Славейчовите гласове, които слушам да се носят из въздуха в опиняващата утрина, ми напомнят моето детство. Напомнят ми черничевата горичка, гдето потъвах в щастие. Те са останали същите, аз съм се променил. Колко по-завършени са те от мене, щом като трийсет години пеят все същата песен с неувяхваща свежест! Какво говоря? — Трийсет хиляди години е може би повярна цифра. Ние хората не си даваме сметка, какво съвършенство има в това — цели хилядолетия да не покътнат нито една нотка от твоята песен, докато всемогъщи човешки империи се раждат и загиват.

СТАРЕЦЪТ ДО МОСТА

ЪРНЕСТ ХЕМИНГУЕЙ

Старецът с очила в железни рамки седеше на края на пътя; дрехите му бяха потънали в прах. Над реката имаше понтонен мост и по него минаваха каруци, камиони, мъже, жени и деца. Каруци, теглени от катъри, пълзяха от моста по стръмния бряг. Войниците ги тикаха, като натискаха спиците на колелата. Камионите с гърмол се изкачваха и изчезваха, отскубнати от бъркотията, селяните се мъкнеха, потънали до глезени в праха. Но старецът седеше неподвижен. Той беше толкова уморен, че не можеше да върви по-нататък.

Аз трябваше да премина моста, да изследвам предмостовото укрепление на отвъдната страна и да уясня колко далеч се е приближил неприятеля. Свърших това и се върнах по моста. Сега колите бяха по-малко, пешаците съвсем малко, но старецът все още седеше там.

— Отде идете? — попитах го аз.

— От Сан-Карлос — каза той и се усмихна. То беше родния му град, приятно му беше да говори за него и той се усмихна.

— Аз гледах животните — поясни той.

— Така ли — казах аз, без много да разбирам.

— Да, — каза той — стоях там, защото трябваше да гледам животните. Напуснах Сан-Карлос последен.

Той не приличаше нито на овчар, нито на свинар; погледнах черните му прашни дрехи, сивото, опрашено лице и очилата с железни рамки и попитах:

— Какви животни?

— Разни — каза той и поклати глава. — Трябваше да ги оставя.

Аз гледах моста и местността около устието на Ебро, която ми напомняше Африка, и съобразявах, дали скоро ще се появи неприятеля, и през цялото време се вслушвах, очаквайки ония първи звукове, които възвестяват вечно тайнственото явление, което се нарича досягане на фронтовете, а старецът все още седеше там.

— Какви животни? — повторих аз.

— Те са всичко три — обясни той. — Два козела и котка, — и още четири чифта гълъби.

— И вие трябваше да ги оставите?

— Да. Почна обстрелването. Капитанът ми заповяда да тръгвам, защото почна обстрелването.

— Нямате ли семейство? — попитах аз, вгледан в другия край на моста, дето отделни каруци бързо се спускаха по склона.

— Не — каза той. — Само тези животни. Ех, котката, разумява се, няма да пропадне. Котката може сама да се погрижи за

себе си, но какво ще стане с другите — ето на е просто страшно да се помисли за това.

— Вие за кого сте? — попитах аз.

— За никого — каза той. — Аз съм на 76 години. Минах вече дванадесет километра и нямам сили да вървя по-нататък.

— Тук е опасно, не бива да оставате тук — казах аз. — Помъчете се да стигнете до разклонението на пътя за Тортос, там минават камиони.

— Ще поседя още малко — каза той — и после ще тръгна. Къде отиват тия камиони?

— В Барцелона — казах аз.

— Аз никого не познавам там, — каза той — но много ви съм благодарен. Много ви съм благодарен.

Той ме погледна уморено и безчувствено и после, чувствувайки потребност да сподели с някой тревогата си, каза:

— Котката, зная, няма да пропадне. За нея няма защо да се безпокоя. Но за останалите . . . Как мислите, какво ще стане с тях?

— Ех, че какво, те навярно, също ще оцелеят.

— Мислите ли?

— А защо пък не? — казах аз, вглеждайки се в насрещния бряг, дето вече не се виждаха каруци.

— А какво ще правят те, ако има обстрелване? На, дори на мене заповядаха да напускам, щом почне обстрелването.

— Оставихте ли гълъбарника отворен? — попитах аз.

— Да.

— Тогава те ще излетят.

— Да, вярно, те ще излетят. Ами останалите . . . Не, по-добре да не мисля — каза той.

— Ако сте отпочинали, тръгвайте — настоях аз. — Станете и се опитайте да вървите.

— Благодаря ви — каза той, дигна се, залюшна и отново седна в праха.

— Аз гледах животните — повтори тъпо той, вече без да се обръща към мене. — Аз само гледах животните.

Нямаше как да му се помогне. Беше първия ден на Великден и фашистите приближаваха към Ебро. Денят беше сив, навъсен и ниската облачност не позволяваше на самолетите им да се издигнат. Ей — това, и още туй, че котките сами могат да се погрижат за себе си — ето всичко, в което напоследък бе провървяло на стареца.

НА АМЕРИКАНЦИТЕ ПАДНАЛИ ЗА ИСПАНИЯ

ЪРНЕСТ ХЕМИНГУЕЙ

Тая нощ мъртвите спят в студената земя, в Испания. Снегът шиба маслинените горички, пъха се между корените на дърветата. Снегът засипва могилките, които имат дъсчици вместо надгробни плочи. (Там дето успяха да сложат дъсчици). Маслинените дръвчета стоят оголени под студения вятър, защото низките им клоне бяха окастрени за прикриване на танковете, и мъртвите спят в студената земя посред невисоките хълмове над Харама. Беше студено през февруари, когато умряха те, а от тогаз те не забелязват промените във времената на годината.

Минаха две години откак батальона с името на Линколн удържаше четири месеци и половина височините на Харама, и първите американци паднали там отдавна вече станаха частица от испанската земя.

Тая нощ мъртвите спят в студената земя, в Испания, и ще проспят цялата студена зима, докато с тях заедно спи земята. Но на пролет ще превалят дъждове и земята ще стане рохкава и топла. Вятърът от юг меко ще обвее хълмовете. Черните дървеса пак ще оживеят, ще се покрият със зелени листа и ябълките ще зацъфтят над Харама. През пролетта мъртвите ще почувствуват, че земята оживява.

Защото нашите мъртви станаха частица от испанската земя, а испанската земя никога няма да умре. Всяка зима тя изглежда мъртва и всяка пролет отново оживява. С нея нашите мъртви ще бъдат винаги живи.

Както земята никога не ще умре, така и онзи, който е бил веднаж свободен, никога няма да се върне към робството. Селяните, които орат земята, дето лежат нашите мъртви, знаят защо са паднали те. През тия две години война те успяха да разберат това и те всякога ще го помнят.

Нашите мъртви са живи в паметта и сърцата на испанските селяни, на испанските работници, на всичките честни, прости, добри хора, които вярваха в Испанската република и се сражаваха за нея. И докато нашите мъртви живеят, като частица испанска земя — а те ще живеят, докато живее земята, — никакви тирани не ще надвият Испания.

Фашистите могат да минат из страната, като си разкъртват път с лавина от метал, докаран от други страни. Те могат да се придвижват из страната с помощта на изменници и страхливци. Те могат да разрушават градовете и селищата, мъчейки се да държат народа в робство. Но ни един народ не може да се удържи в робство.

Испанският народ ще се дигне срещу тях, както винаги се е дигал срещу тираните.

На мъртвите не е потребно да стават. Сега те са частица от земята, а земята не може да бъде покорена. Защото земята ще пребъде во веки. Тя ще преживее всички тирани.

Ония, които достойно легнаха в нея — а кой по-достойно е легнал в нея, от боеца, паднал за Испания? — Те вече достигнаха безсмъртие.

февруари 1939 г.

КОМИЧНОТО У ГОИЯ

ШАРЛ БОДЛЕР

В Испания един необикновен човек разкри нови кръгозори в комичното.

За творчеството на Гойя ще трябва най-напред да отпратя читателите си към прекрасната статия, която Теофил Готие написа върху него в „Работната стая на любителя“ и възпроизведе после в един том от произведенията си. Теофил Готие притежава всички качества, за да разбере едно подобно творчество. Относно средствата на Гойя — смесена техника на акватинте и офорт, с ретуширания със суха игла, — въпросната статия съдържа всичко необходимо. Аз искам да добавя само няколко думи върху оня рядък елемент, който Гойя внесе в комичното: искам да говоря за фантастичното у него. Строго погледнато, Гойя не представя нищо специално, особено — нито абсолютното комично, нито комичното в неговата конкретна значимост, каквото го намираме у французите. Безспорно той често нирва в жестокото комично и се възземa до абсолютното комично, но общият аспект, в който вижда нещата, е преди всичко фантастичен или по-точно погледът, с който гледа нещата, им предава неволно фантастичен характер. „Los caprichos“ са не само по оригиналността на замисъла, но и по изпълнението си едно чудесно произведение. Представям си пред „Прищевките“ един любознателен човек, един любител, чужд на историческите факти, за които загатват голяма част от тия рисунки, един прост художнически ум, който не знае нито кой е Годой, нито кой е крал Карл, нито коя е кралицата; той ще почувствува при все това в дъното на душата си, поради самобитния израз на художника, едно живо вълнение от пълнотата и сигурността на средствата му, а също тъй и от оная фантастична атмосфера, която къпе всичките му сюжети. В произведенията на дълбоките творци има всякога нещо, напомнящо периодичните и хронически видения, които навестяват непрестанно нашия сън. Това нещо характеризира истинския художник, незаблем и дълготраен дори и в тия мимолетни, така да се каже, прикачени за събитията произведения, неречени карикатури; то различава според мен карикатуристите-историци от карикатуристите-художници, мимолетното комично от вечното комично.

Гойя е всякога велик, често жесток художник. Към веселието към жизнерадостта, към испанската сатира от времето на Сервантес той прибавя един много по-модерен или поне много по-търсен в модерно време дух — любовта към неуловимото, чувството за буйните контрасти, за страшното в природата и в причудливо оскотените от обстоятелствата човешки физиономии. Любопитно е да се отбележи, че тоя дух, който иде след голямото сатирическо и

разрушително движение на XVIII век и комуто Волтер би бил благодарен само заради идеята (клетият велик човек не разбираше от нищо друго), вложена във всичките тия карикатури на прозяващи се, лакомо лапащи, готвещи се за утрината монаси, с четвъртити глави на убийци, с хитри, лицемерни, тънки и зли лица, наподобяващи профилите на хищни птици; — любопитно е, казвам, че тоя ненавистник и враг на монасите е изобразявал с такава страст вещици, шабаши, дяволи, деца, печени на шиш, какво не още? всички блудства на сънищата, всички хиперболи на халюцинацията и, освен това, всички тия бели и стройни испанки, които вековечни старици измиват и приготвят било за шабаша, било за вечерната проституция, тоя шабаш на цивилизацията! Играта на светлината и мрака е дадена във всичките тия странни ужаси. Какъв изблик на жизненост! Спомням си особено две необикновени рисунки: — едната представя фантастичен пейзаж, смесица от облаци и скали. Кът от непозната сиера ли е това? Мостра от хаоса ли? Там, в лоното на тоя отвратителен театър, се води ожесточена битка между две вещици, увиснали сред небесните пространства. Едната язди другата; бъхте я, обуздава я. Двете чудовища се търкалят през мрачния въздух. Всичката грозота, всички нравствени нечистотии, всички пороци, които човешкият ум може да си помисли, са изписани върху тия две лица, които по един необясним постъпък на художника, често повтарящ се у него, представят нещо средно между човек и животно.

Другата рисунка представя някакво същество, някакъв нещастник, една самотна и отчаяна монада, която се мъчи с всички сили да излезе от гроба си. Злотворни демони, безчет злобни лилипутски гномчета натискат с общи усилия полуотваленатa плоча на гроба. Тия бдителни стражи на смъртта са се съюзили срещу упорствуващата душа, която се изтощава в тая непосилна борба. Тоя кошмар се разиграва всред ужаса на една смътна и неопределена обстановка.

Очите на Гойя в края на живота му отслабнали до такава степен, че трябвало, казват, да му подостряват моливите. При все това дори и през това време той е създал редица значителни литографии с боеве на бикове, гъмжащи от навалица и движение, възхитителни рисунки, широки табла, макар и в миниатура, — нови доказателства в подкрепа на тоя удивителен закон, който ръководи съдбата на великите художници и, карайки живота да следва обратния път на интелигентността, иска тия художници да крепнат в една непрекъсната младост, да се възраждат и да стават все посмели дори до прага на гроба.

На първия план на едно от тия изображения, дето цари прекрасен кипеж и безпорядък, един разярен бик, едно от ония злопаметни животни, които се ожесточават и срещу мъртвите, е заголил задната част на един от борците. Борецът, ранен само, се влече тежко по колена. Ужасното животно е вдигнало на рогата си раздраната му риза, вирнало е нагоре задника на клетника и

отново навежда застрашителната си муцуна; но това неблагоприличие в кръвопролитието не трогва ни най-малко тълпата.

Голямата заслуга на Гойя е, че направи правдоподобно чудовищното. Неговите чудовища са родени жизнеспособни и хармонични. Никой не е отишъл по-далече от него във възможностите на абсурдното. Всичките тия гърчения, тия животински лица, тия дяволски гримаси са проникнати от ч о в е ч н о с т. Дори от гледище на естествознанието би било мъчно да се отрекат те, толкова много аналогия и хармония има във всички части на съществото им; невъзможно е тук да се долови шевът, линията на спойката между действителното и фантастичното; това е една неясна граница, която и най-тънкият анализатор не би могъл да набележи, толкова изкуството е едновременно трансцедентално и естествено.

Превел: *Ат. Д.*

ПРЕГЛЕД

„ДИВИ ДУШИ“ и „БОЖИ ХОРА“

Разказите на Илия Волен

Илия Волен е един от малкото вдъхновени познавачи и изобразители на селото. Той притежава умението да ни въведе още с първите думи на разказа си в атмосферата на селския бит и да го разкрие с оная правдивост, която е най-сигурният белег на истински творчески дар. И ако при все това не е добил известността, която заслужава, това се дължи, както на личните му тъй и на писателските му качества: той е от категорията на „матовите“, статични автори.

Селският човек, селската обстановка и пейзаж са единственият предмет на неговите изображения и то в ония форми и прояви, каквито е наблюдавал най-вече в родното си село. От тук и характерният локален колорит в разказите му, който добива израз и в езика — поръсен е с много провинциализми. Това, обаче, като се изключат някои прекалености (дече, пърляга, накръхне, залепе, наколенче, засмъкина и др.) не е недостатък, а качество, защото чрез тях долавяме специфичния оцвет на местното, в чиито конкретни прояви обаче авторът е съумял да види и представи типичното в общобългарския селски бит. И на първо място пословичното трудолюбие на нашия земеделец: работата е главното съдържание на живота му, тя е главно съдържание и на разказите на Волен. Спрете се на който и да е от тях, и ще почувствувате още в първите редове нейното осезателно присъствие — авторът определя за нея много място, и което е по-важно я дава с такъв жив и подробен рисунък, като нещо не само добре видено, но и изпитано. Ето например как представлява в „Диви души“ един момент от плетенето на плета: „Той се напрягаше да приплете един дебел и биковит прът, но прътът се не подаваше. Той го насече малко, дето трябваше да обвие кола, и пърта се предаде. Като го приплете, облегна се на кола да си отдъхне и си почеса изпотената коса“. А „Нивите шумолят“ не е разказ, а поема, малко сантиментална, но искрена, на земеделския труд, в която хронологично е описана и възпята работата в ранна пролет, после коситбата и жътвата, съгласувана с природната обстановка, с полския пейзаж: „Друг би полегнал да послуша и да отпусне в сладка почивка уморени стави, ала Велю това не правеше ... сяда, навежда глава над наковалнята и почне да клепе косата: — чинк-чинк-чинк — стрелват се и се гонят острите звуци из насветления въздух ... коса та блещи на слънцето като бяло пламъче. Брусът изпищява по нея два-три пъти и Велю, привел се, сякаш готов да литне, залюлява рамене. От него се излъчва полека зелен откос“.

Любопитен факт е авторовото умение, с което дава и поезията на женската работа, тъй подробно и любовно описана в „Кривда“: „Двата

стана тупаха и скърцаха в стринината Стойнина къща, по цял ден сякаш се надпреварваха; когато млъкнеха те, пък чекръците ручеха..." Така изцяло потънали в работата си са вуйчо Божко и леля Блага в „Божи хора", пък и почти всички герои на Волен — включително и старите — като тоя чуден дядо Антим, у когото, след смъртта на сина му, „сякаш се върнаха младите му години, с такава упоритост и отговорност се отдаде на труд — на полето и из двора"; като вдовицата стрина Живка, която по необходимост се хваща у мъжката работа. „И когато почиваше от работа, ловеше се у хурката; с мъжете—мъж — и с жените—жена". Тука и на други места трудът не е вече радост, а мъка, тежко бреме, което подтиска, че и смазва. Защото колкото и усилен да е, рядко носи охолност и удовлетворение: „Цял ден да се бием като вода в брегове и вечер пак лягаме гладни. Като пушки оголяхме... Тича човек, тича и, като се разболее, няма два лева за цяр". Непрестанен труд, постоянна нужда и грижа са неизменните спътници в живота на тези хора, за които дълго пазената пощенска карта е нещо ценно, а желанието у бедното дете да притежава обикновено ножче се изживява като мечта („Мечта"). Тези тежки условия на бита обуславят и оная суровост, че и жестокост в отношенията, които са нещо типично у тия хора — психологията на „дивите души", дадена тъй правдиво в разкази със същото име и в ред други разкази като „Червен лист", „Дяволчето", „Съдба", „Сила" и пр. Трябва да отбележим обаче, че в изтъкването на тия прояви Волен никога не губи чувство за мярка — не насилва жизнените факти, гледа на тия свои герои не като на някакви нравствени изроди, а като на обикновени, слаби хора истински „рожби на условията". Такъв е например чичо Милен, с хитриите и съперничеството си, с егоизма си на типичен наш селянин-собственик, тъй грубо проявен към добрата Благунка и доведената й дъщеря Богинка; такава е снаха му Буряна, още по-жестока и брутална, типична с качествата си на жена лошотия; и Димка, етървата на Богинка, в същия раказ; и мъжът — приведен зет — в „Дяволчето", зъл и груб отначало към жена си, та и собствената сестра на болната в „Червен лист"... Всички тия лица обаче, както загатнахме, съвсем не са носители на „злото начало", напротив, те могат да бъдат добри и човечни — и сдобряването и примиряването на всички в „Диви души" е съвсем естествено, каквато е и промяната с героя в „Дяволчето". Много характерно е, че цялата враждебност и суровост в отношенията на тия хора възниква, да си послужим с езика на политическата икономия, главно върху базата на икономическите и трудови условия в селския живот: чичо Милен, който едва свързва двата края, не иска да се товари с разноски по оформяване брака си с Благунка, не иска да се грижи и за доведената Богинка, а Буряна и Димка, ламтейки да запазят имота за техните семейства, се озлобяват и ожесточават към майката и дъщерята. Орлица пък е зла към болната си сестра, защото върху нея пада тежкият товар на работата...

Властната сила на материалното обаче довежда и до трагични последици, и това е много добре показано в „Съдба". Отначало идиличната любов на младите, против която нямат нищо и техните родители върви прекрасно... Но, ко-

гато се намесват решителните за случая материални съображения, идилията грубо се нарушава: момичето бива омъжено тъкмо за оногова, към когото се е отнасяло с иронично пренебрежение, само защото е имотен. Една стара история, от която героят излиза душевно разсипан. Във връзка с това за отбелязване е характерната за една селска девойка сдържаност на Румяна и през най-безгрижния период на любовта ѝ с Боян в същия разказ, когато отмества ръката му, сложена на рамото ѝ, и му казва: „Недей! Може да не ни е писано да се вземем... Кога се вземем, тогава..."

Могъществото, заповедната сила на материалния фактор е намерила прекрасно въплъщение в майсторски изписания портрет на забогателия селски първенец дядо Панко Князът, чийто външен образ, пък и цялото му държане е на самоуверен, самонадеян господар, суров, надменен, наложителен в отношенията към зависимите от него бедни селяни. Портретът на този типичен наш селски чорбаджия е даден с оная художествена простота и пластика, с която се отличават най-сполучливите образи от тоя род: напомня Караveловите „Българи от старо време", Вазовите „Чичовци".

Все в зависимост от основните особености на селския бит са и преобладаващите, дълбоко характерни качества на трезва практичност и утилитарност у героите на Волен. Каква хитрост и егоизъм показва например тази здрава самка, имотна вдовица Грудка, която и в увлеченията на страстта си запазва самообладание и трезвост, с каквато се проявява посестримата ѝ в разказа „През една есен"! Същият утилитаризъм, макар и облагороден, виждаме в отношенията на селянина към домашните животни, тъй вярно показан в една от най-хубавите работи на Волен „Мургата". Разказът може да бъде поставен наравно с Йовковите „Ако можеха да говорят" с такова познаване, внимание и обич е представено това кротко и красиво животно. Меко и малко сантиментално (както у Елин-Пелин) е дадено отношението на чичо Върбан към добичето — нежните му грижи за него и мъката му, когато е принуден да се раздели с него. Но обичта му към него умело и тънко е свързана с изгодите, които очакват: „И той почваше отново да мисли за нея: „ако отвлече още един месец, мъжко ще е". И хем му се годеше да е женско, хем искаше да е мъжко. Ако е мъжко, ще го отгледа за продан и с парите ще посрещне бирника, или пък ще обърне Припека за лозе; а обърне ли го сега, доде стане Калинка за женене, ще си има вино..." Че тази обич се дължи и на кроткия нрав и красотата на добичето, е очевидно, и Волен майсторски, със сигурността на вещ познавач, е показал това, но, когато нуждата налага, разделят се не от биволиците, а от него, макар и най-обичаното, защото е по-малко необходимо.

Този утилитаризъм, тъй естествен и неизбежен, съвсем не пречи да се развият върху основата му най-искрени и нежни чувства, да се изживеят радости, като тая, що носи отелването на биволицата в сиромашката къща на вуйча Стамена („Радост в къщи").

Суровостта на селския бит, сред който виреят дивите души, съвсем не убива, а напротив сякаш способствува — по законите на контраста, да се проявят „божите хора", с оная нравствена чистота и жертвеност, която е най-положителното качество у нашия народ. На първо

място тук са майките, които, за сигурността на децата си, забравят себе си. Такава е стрина Вида Вълковица в „Нивите шумолят": „... Ейй! ... ще се омъжа да си разсипя децата! Не ща! Ще се трудя колкото бива, пък те, ако искат да ми запалят някога една свещ"; такава е баба Рада в „Светица", която, при същите обстоятелства, отговаря почти със същите думи: „Такъв ми е бил късметът, отсега нататък пък за децата ще живея. Ще тичам и ще се бия като вода в брегове, стига бащинията им да запазя"; каквато е и стрина Живка в „Жертва", истинска мъченица и светица, духовна сестра на Влайковите героини. Със същата нравствена красота светят образите на благата Благунка и кротката й дъщеря Богинка, и тази добра и мъдра баба Неда в „Диви души", и търпеливата и грижовна стрина Крема в „Червен лист", Иринка — в „Кривда", добродушните вуйчо Божко и леля Блага* в „Божи хора" и този дивен дядо Антим, който и на смъртно легло не мисли за себе си: „Видя ли, как ще умра! — повтаряше той уплашено на ден по няколко пъти. — А мигар, че ми е за мен! Мен кучета ме яли, аз съм видял и добро и лошо, ами ми е за децата. За тях ми е мило".

Като всяко човешко общество, и селото, по край преживяванията, сложени върху специфичните битови условия, има и своите страсти и пороци, присъщи на всички хора тъй добре видени от И. Волен. И на първо място той показва с тънко умение образа на жената съблазнителка, с нейната сложна еротика и тактика.

В това отношение — с реализма на изображенията си и с подробния психологически рисунък — той създава нещо ново в белетристиката ни. Такъв образ, жив, реалистичен, с цялата му женствена прелест, дяволитост и лекомислие е тоя на Радка в „Сила" — тази селска хетера, която омайва с чаровете си на прелюбодейка от замомяването си до страшната си смърт. И в брака й с един гламав полуидиот — другоселец, и в грозната й смърт има нещо съвсем не случайно — това е сякаш суровото възмездие на нарушения строг обществен морал.

Еротиката на жената, проследена живо и подробно, е предмет на разказа „Грудка", тя е главно съдържание и на „Кривда" и „През една есен". Интересното — общо и в трите разкази — е, че героините са истински носители на евиното начало — запазват и сред пламъка на страстта си оная натурална хитрост, — дяволитост и пресметливост, присъщи на жената от този тип. Изобщо след Г. Райчев И. Волен е най-добрият познавач на преживяванията от този род, за което свидетелствува и оригиналния му разказ „Юноша": там са осветени тъмнини в детската и юношеската душа, каквито за първи път виждаме в нашата белетристика, казани са неща, за които се иска голяма писателска смелост. Смътното, че и мътното в душата на юношата, странната смесица на чистото с греховното, на нежното с жестокото, каквото е и отношението на Маринка към Захария, целият комплекс от буйни и противоречиви чувства, които, потискани, се изявяват в безпокойни и греховни сънища — във всичко това, както в грубостта и безсрамието на момчетата към девойките, има голяма психологическа правда — един убедителен фройдизъм.

Едно голямо качество на разка-

* Волен е съумял да извади на показ такива хубави български имена.

зите е синтезът, който авторът постига между изобразяваните лица и непосредната битова и природна обстановка. Неговите герои, поради естеството на занаятията си, са най-често вън „на кра" и това осезателно се чувствува в разказите: пейзажът в тях е неразлъчен от изобразяваното лице. Поради това, пък и поради лиричните склонности у автора, изображенията на природата съставят един от най-важните моменти в творчеството му. И един от най-оригиналните: вижда я със свой поглед, тълкува я по своя начин, изобразява я със свои средства.

В най-характерните места тя сякаш е озарена с празнична светлина, потопена е в сладостна нега, изпълнена е с мелодията на сребърни звънци. И с оная меланхолия, с която звучи тъй задушевно народната ни песен: „В утринната тишина ясно се чува как шуми реката надолу към язовете. Тъжно промучава някъде говедо, а пък в кошарата звънна медника и замря. Из кухнята долиташе чупенето на сухи съчки". Той се радва на топлата слънчева грейка, с наслада следи ефектите от неговите блясъци и отражения — „Избистреното небе се засиня над голите черни гори, а баирите сладостно се изтягаха и блестяха под благото пролетно слънце..."; „... Ще бликнат огнените извори на зората, близките облаци ще поруменеят като руна обагрени с кръв, а пък далечните ще обковат само краищата си в ослепително злато..."; „Слънцето се издигаше над рудините и примигваше, като че излизаше из тъмнина. Златните утренни лъчи проникваха в клонака на овошките и свежо го осветиха. Заиграха златни петна по стените на къщите, по плетищата, по дворовете". И всичко това е интимно свързано, неотделимо е от селската битова обстановка: „Бели забрадки като чайки се мяркат над жълтите житни вълни. А жътварските песни унило кънтят в пламналия въздух"; „... Натоварените коли се проточват и припевно сладко заскърцват към село. Някъде пред тях, между звездното небе и белия друм, с шум потъват задянатите и с вила на рамо жени. Месечината обвива земята в бяла мрачевина."... и пр. Но Волен също така вижда и делничното, сивото както в живота, тъй и в природата, макар и по-рядко да се спира на него: „... Бяха се надвесили сиви накиснати облаци; времето беше прихлупено и влажно. Дъждът ситнеше, ситнеше, преставаше за малко и пак започваше. Земята беше разкаляна и разровена; всичко по нея беше мокро и омърлушено".

Освен това — Волен е дарен разказвач — разказва леко и с оная сигурност, която е присъща на тънкия познавач на родната реч — като оня оригинален старец дядо Сивко („Грешно човечество"), чийто разказ за пропадането на света е истинско апокрифно сказание, като жените разказвачки на приказки в „На приказки".

Поезията на бита у него върви неразделно с житейската проза, радостта, що пълни душата на вуйчо Стамена, с нечистия му гол крак, който той чопли при ставането си („Радост в къщи"), психологията на „Дивите души" с тая на „Божите хора" — и този синтез от противоположности говори за стремежа му да отрази живота в неговите разностранни, че и контрастни прояви. При все това, селото у него е дадено в онези битови форми и обществени прояви, каквито бяха установени до войните: новото в социално-политическия ни живот е намерило у Волен съвсем слабо от-

ражение. Нещо повече; като изключим някои тревожни моменти, свързани с общоевропейската война, особено сполучливо дадени в „На село през войната", селото остава като-чели чуждо на всички външни събития.

Съдържателни и жизнено правдиви, работите на Волен, покрай толкова свои положителни качества, имат и някои съществени „формални" недостатъци, които пречат на повечето от тях да бъдат напълно завършени разкази. Един от тях е бедността на фабулата: авторът рядко сполучва да разгъне един разказ богат със случки, подвижен, динамичен, а не рядко той е и безфабулен — състои се от описания на две или три ситуации, каквито са случаите в „Божи хора", „Нивите шумолят", „Дядо Панко князът", „Ваклушка", „Гора" и почти всички работи в „Радост в къщи". Дори и най-добрите работи са оскъдни откъм събития, вместо които се редят описания природни и на земеделската работа, винаги съдържателни и правдиви, но често отклоняващи, внасящи известна мудност и статичност. Затуй и най-издържаните разкази остават впечатление на известна разлятост и тягавост. Поради всичко това богатият епически материал в работите на Волен се явява във формата на етюди, на оригинални скици, които изглежда да са и същинският му жанр. Такъв характер имат почти всичките му къси работи, и като такива, за своя жанр, те са майсторски завършени творби. Това обаче не важи за по-дългите работи: отделните психологически очерци и описания там, за да станат елементи на същински епически разказ, имат нужда от по-голяма спойка и динамичност: трябва да се вкарат в бързото течение на повече събития. Освен това някои от изнесените образи се нуждаят от по-ярко, по-релефно индивидуализиране — те са правдиви и живи, но са представени повече с родовите си качества и затова не се налагат тъй властно на съзнанието ни (Благунка, Богинка в „Диви души", стрина Крема в „Червен лист", „Боян" в „Съдба", Додю в „През една есен" и др.). Работите му събрани в „Радост в къщи", между които има десетина прекрасни (художествено зрели) неща, потвърдяват преобладаващия етюден характер на творчеството му — те са къси битови и психологични скици и природни описания. Същият характер има и големият му разказ, печатан преди две-три години, „Помощник": тук двете биволици са представени с такива тънки подробности — и то при най-различни състояния, — които сведочат за една изключителна наблюдателност у автора. Същински разказ обаче тук няма: съдържанието се изчерпва в подробни и живи описания на животните, земеделската работа и природата.

Може би това да е в зависимост от недостатъчно комбинативно въображение у автора: той е отличен наблюдател, има и прекрасна писателска памет, но каточели остава близко до наблюдаваните обекти и мъчно се отделя от тях — липсва му по-голям конструктивен дар. Изглежда обаче, че това в голяма степен се дължи и на недостатъчно художествена грижа, на известна писателска инертност, която проличава и в неособената плодовитост на автора и в липсата на едно по-осезателно творческо развитие у него. Характерен е фактът, че последната му книга „Диви души" е съставена от разкази, печатани в „Черни угари" и „Кръстци" с малки стилистични поправки.

И при все това, богатото битово

и психологическо съдържание на разкази като „Диви души“, "Червен лист“, „Юноша“, „Сила“, „Дяволчето“, „Съдба“ и др. са едно внушително указание, че при поголяма художествена грижа Волен може да създаде нещо по-съвършено в областта на по-широкия епос.

Малчо Николов

МЛАДОСТ НА САРАФОВОТО ИЗКУСТВО

И чувствителността на човечеството има своя възраст. Романтичният изблик на наполеоновите „гроняри“ и сплинът на бодлеровите съвременници се появяват под същите небеса и сред същия народ. Но години са отшумели и внукът на боеца от Березина е станал бохем от Монпарнас. Така и здрачната тоналност на Чехов е чужда на кръвния напор у Маяковски. Години са отшумели. Чувствителността се е отменила.

Тези промени в чувствителността обуславят и промените на актьорското изкуство, формула на чувствителност на едно време и на един народ. Затова да прекосиш със сценичната си дейност петдесет годинн значи преди всичко да пребродиш много отенъци на актьорското творчество. Особено когато тези пет десетилетия обръщат най-наситения с преломи период от театралната история: от края на миналия век до днес.

Сарафов се качва на сцената, когато нашият театър е по-близо до „Изгубена Станка“ и „Кулата Нел“ отколкото до истинско изкуство. Когато той започва да играе, нашият театър крета със сто години закъснение за европейските представления. У нас още се мери актьора по патетичния му жест, по гръмогласното му слово, по пълната неестественост на сценичната му стойка. Всички тези пороци на романтичния театър тежат над юношеските дни на нашата сцена, може би защото и в самото юношество на държавата ни има толкова романтика.

За публиката добър актьор е бил по него време чудакът, който размахва ръце като плашило и раздира гърлото си в неистов крясък. Господин Фратьовият Голос продължава да бъде разковничето за големия успех. Романтичният мерник на преживяването е дълбоко внедрен у зрителя. Вкусът към истинността на преживелицата още не е нашенска проява.

Но в чужбина романтиката и присъщия ней идеализъм в мисленето отстъпват пред тържествуващия позитивизъм, който е неделим в мислите на тогавашните хора от реализма. И понеже погледите се спират безмилостно върху действителността, театърът започва да съзира и обратната страна на медала в привидно спокойния и охолен живот на деветнадесетия век. И етичните въпроси, които отвинаги са били крайъгълен камък на жизнени пиеси, неусетно се обагрят в социална светлина. Краят на века протича в култ на истинността — в драмописането, в постановката, в изпълнението. В Париж Антоан и Отто Брам в Берлин вече търсят правдата в театъра. Ще се присъедини към тях и ще ги надмине Московският художествен театър, който ще отиде отвъд зрителната правда и ще потърси „духовния натурализъм“.

Младият Сарафов ще прехвърли щастливо първият хълм в актьорския му път: окъснялия романтизъм на началните години на творчеството му. И след като отиде да пие вода от извора — той ще се запретне години наред да гради бъл-

гарския облик на онова отношение към жизнена действителност и актьорско умение, което Станиславски нарича „духовен натурализъм".

Не зная дали след завръщането си от Русия Кръстю Сарафов е разбрал какъв прелом трябва да се извърши във вкуса на публиката, за да може тя да разбере и оцени изкуството, което той и неговите даровити съпътници й поднасят. Но те смогват да сторят това: нашият театър закрепва като отражение на живота, не толкова по пътя на теоретически съждения, нито под пред прякото влияния на хора и дела от Московския художествен театър, колкото благодарение на упоритото и тънко творчество на наши актьори.

Ала и този реализъм на предвоенните години не е пощаден от безспирния ход на времето.

Нищо чудно, че първите крачки на реализма носят белега на фотографското. Те са плод на борчески дни срещу развилнялия романтизъм. Но нима те са истинския реализъм? И нима и днес Сарафов играе така, както би играл преди тридесет години и както упорствуват да проповядват някой остарели господа, закотвени към успехите на първата си младост?

Ето въпросът, от чиито отговор Сарафовото изкуство израства в целия си ръст. Това превъзмогване и на втората спънка в развитието му — приковаването към един фотографски реализъм, дарява на големия артист непостижимата свежест на неговото изкуство.

И какво по-ценно признание за това преодоляване на първичното в театралното изкуство от това на най-изтънчения търсач на новости у нас Гео Милев: „Сарафов принадлежи към онези актьори, които проникват в душата на едно драматическо лице . . . той е психологически актьор, у когото, както у всеки модерен майстор на сценичното изкуство, самото сътворяване на художествения драматичен образ е съчетание на типичните основни линии на този образ. Изоставят се страничните линии, за да изпъкнат основните линии — същността. По този начин Сарафов създава винаги напълно стилизирани художествени образи".

Това именно е днешното реалистично изкуство. И в майсторството на Сарафов да се извиси до него се таи разковничето за неувяхващата младост на неговото изкуство. Реализъм, за който не е чужда поуката от тревожните търсения на експресионизма. Защото, етимологически дори, какво значи експресионизъм, ако не стремеж към изразност, към „основни линии", „същност" и, следователно, към „стилизиран художествен образ"? Затова и днешният реализъм на Сарафов е онзи действителен изразен реализъм, който единствено говори убедително на днешната чувствителност, преобразена от нервния ритъм на живота и от неизбежния досег с киното.

Ето неговият Цезар, възхитително жив, макар и да е напълно отърсен от всякакви подражателни намеци за марсилски проиход, от всякакво претрупване на подробностите заради самата подробност. Ето и неговият Фалстаф, написан с широк замах, оживял на сред път между карикатурата и живописта. Ето и незабравимите му чорбаджии, всичките така живи, сякаш са изгубили пътем от подбалканските си градчета до сцената всичко преходно, което ги обрича на епизодичност и са запазили само съществения, което ги превръща в образи.

Филмът, който има възможност да представя в едри снимки най-

важното и съвсем да не ни показва ненужните подробности, научи зрителя да търси в сценичното творчество съществените, двигателните черти на лицата. Днес драматичният образ не може да бъде вече само мозайка от отличителни белези, колкото и правдиви да са те. Той трябва да е екстракт из тях. Да градиш образи не значи да събираш, а да подбираш.

И тази повишена селективност е най-жизненото в творчеството на Сарафов. Моето поколение, което го познава само като изпълнител на бащи и възрастни мъже, не е призвано да даде преценка на цялото му творчество. Но то е най-добре поставено да прецени младостта на това творчество. То, повече от онези, които обичат миналото с оправданата привързаност към невъзвратимото, знаят да ценят съзвучието между неговата чувствителност и тази на един човек, който би могъл да им бъде баща, а може би и дядо.

Защото в спомените им се зареждат образи, останали да живеят живота на барелиефи: така всичко е сведено до няколкото решителни отлики, така всичко е отърсено от баласта на ненужната фотография. Джон от „Щуреца на огнището" или сър Тоби от „Дванадесета нощ" остават в паметта подобно на „предни планове" на неизличими едри снимки от филма на Сарафовия живот. Защото те не са били описание, а формула на образите.

Така и похотливият директор в „Хората в хотела" или благородният съпруг в „Когато гръм удари" имат свои опорни точки, които ги спасяват от ръждата на времето. И те са умението да си служиш с минимума средства, да не „показваш". а да подсказваш. Защото, както правилно бележи Гео Милев, „онова което прави произведението художествено, не е самият материал от преживявания и чувства, а творческото формиране на този материал".

Това оформяване би могло да бъде романтично, както по времето на пионерските дни на театъра ни. Би могло да бъде подражателно както във времето на повърхностния реализъм. Би могло най-сетне да бъде напълно откъснато от действителността, сведено до израз на настроение или идея — както се стараят да творят експресионистите, чиито отглас върху нашия театър, за добро или зло, е твърде оскъден.

Но и в трите случая то би било приковано към една една епоха. Принадлежало би на един миг на европейската чувствителност и не би подлежало на развитие.

Сарафовото изкуство е голямо, защото преживява всички тези метаморфози на актьорската игра и на зрителската възприемчивост. И ги надживява — за да стигне в образа на неговия Фамусов до онази бистрота и до онова пестеливо характеризиране, което е в съзвучие с най-острата днешна чувствителност. Така той превъзмогва битово историческото в пиесата и насочва зрителя към съществено: осмислянето на онези отрицателни черти в образа, чието порицание е еднакво значимо всякога и за всички. Та не е ли това и смисълът на въпроса, с който пак Гео Милев завършва едно свое стихотворение вдъхновено от Сарафов:

„И питам се: де става всичко туй,
което се разправя в песента?"

Сега, когато в нашия театър има все още толкова плесен, ние бихме могли да запитаме: и кога става всичко това?

— Днес — отговаря младостта на Сарафовото изкуство.

Петър Увалиев

ДИРИГЕНТСКОТО ИЗКУСТВО НА САША ПОПОВ

Първите диригентски прояви на Саша Попов датират от преди шестнадесет години, когато той организира известния в миналото А. С. О. (Академичен симфонически оркестър).

През тези шестнадет години дейността на С. П., измерена с количеството на изнесените от него концерти, е твърде внушителна. През този период той прояви всички свои положителни и отрицателни качества, като музикант и диригент, които по една или друга причина не са били достатъчно ясно преценявани, обективно анализирани и своевременно изтъквани. Ето защо, ние пристъпихме към една по-всестранна преценка на тези качества водени от желанието, макар и отчасти, да запълним съществуващата празнота.

Музикалността на С. П. е безспорна и тя е главното и почти единствено негово качество, на нея той дължи музикалната си кариера; благодарение на нея той успя, като самоук-диригент, интуитивно да налучка много от диригентско-техническите похвати, да се справи постепенно с овладяване на елементарната диригентска техника. Опитаме ли се, обаче, да мерим тази музикалност с художествена мярка пред нас изведнаж се откриват всичките й недостатъци, става ясно, че тя е колкото положително, толкова и отрицателно качество на С. П.

Вярно е, че С. П. притежава положителните качества на всеки друг музикант: здрав ритмус, чувство на фраза, за нюансиране и пр. На всички тези качества, обаче, липсва истинският обединителен център. Те не са обединени от една действително художническа репродуктивно-творческа роля, а тъкмо обратното — от една антихудожническа репродуктивно творческа воля. А това е така, понеже тези качества са, тъй да се каже, хипертрофирани, тъй като липсва регулаторът, който да определи „до колко", „до кога" и „до къде"; липсва чувството за художествена мярка. Значи, от една страна наличност на ценни музикални качества, а от друга липса на чувство за художествена мярка, която да предпази хипертрофия, да я направи невъзможна.

Този основен недостатък на С. П. го води към едно коренно погрешно престараване по линията на преувеличението, несъвместимо с изискванията на едно действително художествено и стилно изпълнение. Той е убеден, че като прави фортето—фортиссимо, пианото—пианиссимо, като подчертава повече агогическите или динамически акценти с това постига по-голяма художественост. А за стила той не мисли. Собствено не че не мисли, но тъй като не притежава чувство за мярка, за количествени и качествени съотношения межу елементите на композицията, той автоматически се оказва лишен и от чувството за стил. А стилът не представлява нищо друго освен един сложен комплекс от съотношения между музикално-изразните средства, качествено детерминиран от същността на музикалното съзнание, личното светоусещане, душевните качества на композитора, а също и от обективната културно-историческа обстановка.

Преувеличението — ето музикалната природа на С. П. Това преувеличение се простира по всички линии при неговото изпълнение с изключение на художествената, тъй като по начало липсата на мярка е несъвместима с художествеността.

То засяга, колкото динамиката, толкова и метриката и ритмиката. Пианото е винаги пианиссимо, фортето — фортиссимо, кресчендото грамадно, диминуендото до пълно изчезване на звука.

Преувеличението при очертаване на фразата се появява в неписани ритерданди в края на музикалните изречения, периоди или предложения. Такова забавяне нарушава единството на мелодическата линия, начупва я и изменя отчасти нейния идеен и емоционален смисъл. Изобщо то е съвсем недопустимо за едно изпълнение, което претендира да е художествено издържано. Особено ярко се проявява този недостатък на С. П. в спевните места, напр. в бавните части на симфониите (Шосон, Чайковски, Дворжак и др.) и в произведения, които по своята структура са с много ясно определени музикални изречения („Шехеразада" от Римски-Корсаков).

Не по-малко фатално за музикалното изпълнение се оказва и изменението на темпата. И тук това изменение се движи по известните вече посоки — бавното става много бавно, бързото — много бързо.

За да бъде характеристиката на музикалността на С. П. що годе цялостна, нужно е да прибавим още една извънредно важна черта: сетивно-чувствения характер на тази музикалност. Някаква елементарност и първично-чувствена страстност определят музикалния манталитет на С. П., са присъщи на неговото музикално съзнание. Твърде показателни в това отношение са изискванията, които той предявява при изпълнение на солото за цигулка още в самото начало на „Шехеразада"; от една тема с повествователен характер (темата на разказвачката) той прави сантименталночувствена изповед.

Недопустими волности си позволява С. П. и при интерпретацията на „Патетичната" симфония от Чайковски.

Първата грешка е разтягането, развличане на андантето от първата част, при това с всевъзможни забързвания и забавяния, кресченди и декресченди, отговарящи на степента на изменението на самото темпо. По този начин преследваната от диригента „изразителност на темата" действително се постига. Но какво остава от истинското съдържание на тази тема? Душевната мъка, вътрешните съмнения, тъгата, които гнетят композитора са и без това достатъчно силни, ето защо всяко тяхно подсилване ги деформира, а освен това издава липсата на афинитет към стила на Чайковски. Самият Чайковски, както е известно, е бил твърде грижлив към своите партитури и е отбелязвал върху тях всяка най-малка подробност. Поради това обстоятелство придържането о авторовите предписания се явява вече не само въпрос на личен вкус, а просто едно задължение за всеки диригент. Всяко отклонение от изискванията на композитора, в такъв случай, е равносилно на рушене на оригинала. Това именно е и станало с темата за която бе дума — от благороднo-меланхолична, философски задълбочена, движеща се между отчаянието и надеждата, тя се превръща в някакъв сантиментален плач.

По-нататък, форсирането на звучността у медните инструменти и главно голямото забавяне на темпото стават причина да се загуби истинският характер на това място; вместо диалог — тревожен и болезнен въпрос, съмнение в струнни и дървени и мрачен и решителен отговор в медни преобладава страхотната стихия на тромбоните. Полу-

чава се един сърцераздирателен ефект, впечатление за някакъв фатален край. А до тях всъщност се достига едва в четвъртата част.

Но тук С. П. допуска други грешки. Градациите, вместо да носят характер на устременост, напълно оправдана психологически, всъщност престават да бъдат изобщо градации, а се превръщат на една проста възходяща хроматически поредица от тонове, носеща характер логически и психологически чужд на характера на цялата тази част. Макар и известна като „Адажио ламентозо", макар в нея да е вместена почти цялата мъка на руската буржоазна интелегенция от края на деветнадесетия век, тази част не е изцяло безпросветна. Моментите на просветление и надежда сменят моментите на страданието. Мъката е голяма, но тя не се приема безропотно, без борба. В този именно смисъл, като израз на съпротива срещу подтискащата мъка, трябва да се разглеждат споменатите места. Под палката на С. П., обаче, тези градации, поради грамадното забавяне, което той си позволява, стават безсмислени, губят своя борчески характер, не изразяват никакъв обнадеждващ подем.

Заслужава да се отбележи как са дадени последните двадесет и пет такта на тази част. Идеята на Чайковски е много ясна — да ни даде движение; нещо си отива, отминава, отлита един живот, една съдба във вечността, в небитието; свършени са борбите и страданията, всичко отминава — без шум, баз парадност. Но за С. П. тези последни двадесет и пет такта имат друго значение. Въпреки, че темпото е вече по-бързо той продължава все тъй бавно, а даже и по-бавно от преди, като се получават някакви надгробни вопли и вайкания вместо философското издигане над преходността.

Подобни на изтъкнатите в „Патетичната" несъобразности откриваме и в „Багатирската" на Бородин. Самото заглавие на произведението дава вече значителни указания за неговото съдържание, подсказва неговия характер. Героичният, юнашкият епос — ето кое е вдъхновявало Бородин при написване на тази симфония, ето кое определя нейния характер. В обяснителните бележки четем приблизително следното: „Още в самото начало на симфонията се чувствува тежката юнашка стъпка..." и т. н. Това ще рече, че първата тема трябва да се даде значително по-сдържано, т. е. без произволните и традиционни забавяния и забързвания, както е у С. П. Чужда е за него епичната широта на спевната тема от първата част, па и изобщо на цялата симфония. Втората част откъм темпо е сравнително сполучлива, но страда от другите общи недостатъци — злоупотреба с динамични ефекти начупване, разтегляне, късане на милодичната линия и пр. Под същия знаменател трябва да поставим и третата част. В четвъртата част пък е дадена нервно и и припряно, нещо, което убива светлия й оптимистичен характер. Седем такта преди буква N (ен) има една градация, която С. П. изпълнява по специфичен типичен за него начин — като прави едно грамадно ритердандо придружено с кресчендо, непосредствено след което следва главоломно втурване.

Някои наричат интерпретацията на С. П. оригинална, лично тълкуване и пр., като го обясняват и оправдават с извънреден артистичен дар и силна индивидуалност и т. н. Те, може би, ще ни обвинят в музикален догматизъм, но напразно и неоснователно, защото ние споде-

ляме схващането, според което една действително силна, артистична индивидуалност съвсем не проявява стремеж към изопачаване, авторизиране на оригинала, та да се осъществи чрез това. Напротив, най-гениални са тези артисти, които са създали най-правдиви образи без нещо от своята индивидуалност. Индивидуалността на артиста е нещо, което не се заличава в процеса на претоварването на чуждите чувства, настроения, образи; тя не им противоречи, а като запазва правдивостта им, придава им собствен колорит. Творческата индивидуалност на артиста се оплодява чрез съприкосновение с чуждото творчество, от което може да се оплоди. Затова ненапразно се казва, че гениалният артист няма амплоа — за него всички стилове са еднакво близки.

Ето защо да се извинява свободното изпълнение и безстилицата на С. П. с някаква негова силна индивидуалност е колкото наивно, толкова и неоснователно. Ако някой диригент все пак би могъл да бъде приет с някои свои недостатъци, то тези недостатъци в никой случай не трябва да се заключават в липсата на чувство за мярка и стил, защото липсата на тези основни качества прави музикалната дейност на диригента безсмислена, а от обществено-възпитателно значение и вредна.

Прочее, ясно е, че едно произволно и безстилно изпълнение не допринася нищо положително ценно за възпитанието, нито на чувствата, нито на интелекта. То създава неверни музикални представи и насажда лош вкус — последици, които биха били неприятни на всяка прогресивно насочена общественост, каквато е безспорно нашата.

Стоян Стоянов

ДВЕ ИЗЛОЖБИ

1. МАША ЖИВКОВА-УЗУНОВА

Изкуството на художничката Маша Живкова е познато доста отдавна. В общите изложби работите ѝ са спирали вниманието с вкусът и ловкото предаване на обектите, със своята специфична третировка и отношение към тях. Портретите и мъртвата природа, които в началото Маша Узунова показа, интригуваха с оригиналното виждане и атмосфера, както и с артистичното им предаване.

За първи път сега в своята изложба тя обаче показа изцяло своето творчество. Непосредствено впечатление от изложените работи: портрети, мъртва натура и повечето пейзажи е, че Маша Живкова смело и свободно живописва своите картини. Не се чувствува никаква измъченост в постигнатите резултати, а една леснина и безстрашие. Радостта от това хубаво качество на художничката малко се намалява, обаче, когато се спрем на другата страна в нейното творчество — стойността и характера на материята в картините ѝ. Това особено ярко се забелязва в пейзажите, в които земята, купата сено, дърветата, небето, къщите и хората, въобще различни предмети еднакво тежат и еднообразно са предадени. Много малко внимание Маша Живкова е обърнала и на времето в пейзажа, както и на характера на местността, която ни показва, придавайки с това на картините си една условност, водяща към декорацията. Въпреки, че в пейзажите ѝ има всички обекти на са-

мата реалност — те не са реалистично изживени.

Мъртвите природи имат същия характер, с изключение на цветята и плодовете. Картината с пъпеша и ножа се отделя като хубава прочувствувана работа, но изведнаж преднамереното контурно изписване на чашата разваля образът на инак реалистично усетената картина. В портретите е силата на Маша Живкова. Особено хубав подчертан по своему е портрета-картината „Писмо". В него художницата е постигнала завидни резултати: интересна композиция, благороден тон, атмосфера и главно настроение. Виждаме я с нейното цялостно отношение към този род изкуство, нещо което не можем да кажем за другите два портрета, в които усилията на художницата да направи официален портрет е донякъде повлияло неблагоприятно за тяхното художествено пресъздаване.

В изложените работи — портрети, пейзажи, мъртва природа, Маша Живкова си е поставила и колоритни задачи, които разрешава доста добре. Характерът на живописта на Маша Живкова би изисквал повече внимание тъкмо на хармоничното цветно настроение на предметите, в което е нейната сила.

С естетизмът, който художницата носи заедно с леснината и свободата на артистичното й живописане, при условие, че тя би обърнала малко повече внимание на същината вървейки по пътя, който ни показва в портрета „Писмо" и в „Плодове", тя още повече би засилила яркостта си като характерен живописец със своя физиономия.

2. ВЛАДИМИР КАВАЛДЖИЕВ

В първата си изложба, преди няколко години, Вл. Кавалджиев показа само картини работени с креда в три цвята: бяло, червено и черно. И още тогава, в своите трицветни рисунки, художникът привлече вниманието със силното си живописно чувство и реалистичен усет за изобразяване природата. Неговите картини от това време („Цирк" и др.) сочеха правилния път, избран от художника.

В своята втора изложба Кавалджиев е осъществил всички тогавашни обещания. Картините, които сега излага, са наистина реалистични, създадени с любов и при непосредствено общуване с природата. Художникът не изпада в крайност да строи само с цветове и нюанси Той търси единство между форма и цвят. Така, той получава плътни образи, при които импресионистичното чувство му помага да обвие всеки предмет с атмосфера.

Неговият колорит е благороден, сочен и богат с нюанси. Предметността във всяка картина е почувствувана и много добре предадена. Пейзажите му запазват характера на местността, която рисува. Земята и небето с техните отличителни особености и характер са изживени и предадени с живописна лекота. Теренът тежи обвит с въздух. В пейзажите, рисувани непосредствено от природата, се чувствува спонтанна живописна сила и хармонично предметно единство.

Вл. Кавалджиев не обича силните слънчеви ефекти. Работите му са правени предимно сутрин и привечер. Спокойното осветление обвива в сивота природата и внушава на художника нежни тонове.

Ако се сравнят пейзажите му „Към село" и „Белият кон на ливадата" с „Езерото в Парка на свободата" и „Перачки", забелязват се два начина на художествено пре-

създаване. В първия, обектът владее художника със спокойствието и монументалността си, във втория импресионистичното виждане взема надмощие, баграта играе главната роля при построяване на предметите потънали в атмосфера и светлина.

Хубавата живописна работа „Копачка" трогва с интимната простота в израза и с любовта към човека на работата. Копачката подпряна на търнокопа, тежко стъпила на земята при нисък хоризонт, е предадена монументално с най-прости живописни средства. Нейното психологично състояние в съзерцание над мотиката, в момент на почивка, е предадено много вярно. Композицията е проста, перпендикулярна, уравновесена с пресичането на хоризонталните линии на терена.

В портретите Вл. Кавалджиев е постигнал голямо живописно опростяване. Той не се губи в излишни подробности, не търси точност, а верен психологичен израз, предаден с истински художествени средства.

Както в портретите, така и в натюр-мортите, Кавалджиев изгражда формата чрез хармонично съчетани цветни петна.

От изворите на испанското и френско изкуство художникът се е учил и е черпил вдъхновение за творчеството си. Те са му помогнали да стане здрав живописец, за когото подробностите в реалния образ са толкова важни, колкото поетичното виждане на цялото.

Преслав Кършовски

ПЕЙЗАЖИТЕ НА ВАСИЛ ИВАНОВ

Градински кътове с буйно разлистена зеленина, започнали да жълтеят и капят в късна есен дървета, романтични алеи всред високи, гъсти дървета, поляни в края на гора, няколко морски пейзажа, няколко натюр-морта с цветя и плодове — ето тесния кръг от теми, в които се изчерпва цялата първа изложба на Васил Иванов, плод на няколкогодишен упорит труд.

Картините на В. Иванов са изградени технически сравнително просто, даже на места с известен още наивитет. Така той не владее още добре формата. И понеже не я владее добре, той често строи например дърветата, най-важния, любимия елемент в картините му, със случайно налепени цветни петна, без оглед на техния обем, закръгленост, близки и далечни клони и листовина. Затова дърветата в някои картини изглеждат плоски и разкъсани. По същия начин, с петна, които послабо модилират, а повече оцветяват, той строи и земния терен. И теренът не е достатъчно плътен и не винаги лежи добре. Художникът не борави достатъчно правилно и с цветните петна, с които изгражда картинните си образи. Той някъде натрупва много боя и от това повтаряне и натрупване тонът е загубил свежестта си, другаде цветните петна не се свързват добре, защото са положени върху изсъхнал вече пласт боя.

И все пак, пейзажите на Васил Иванов излъчват някаква особена поезия, която е плод на богато и сложно чувство, отразено в цялото творчество на художника. И това голямо чувство, изпреварило пълното овладяване на изразните средства, колкото и да изглежда парадоксално, води художника към големи постижения в пейзажа, даже и в изразните средства.

Тоя път на развитие не е случаен. Васил Иванов е един от малцината наши пейзажисти, които непрестанно

живеят всред природата. Той неусетно се е вживял в пейзажните кътове, които рисува, той ги чувствува като неотменна част от обикалящата го обстановка. Но той още не е проучил достатъчно добре в какви обективни форми е изляна природата, той още не е свикнал да организира и изгражда технически пейзажа в картина. От тук лекият конфликт между непосредственото чувство и изразните средства, които не винаги успяват да догонят чувството. Чувството обаче е така голямо и така сигурно и вярно, че помага от друга страна на художника да постигне резултати, които заразяват и въздействуват по-силно от една хладно, съзнателно и безупречно построена творба. В картините на Васил Иванов има небеса дадени с такава чистота в тона, толкова светли и носящи радост и така далечни и дълбоки, каквито сме срещали само в най-големи майстори на пейзажа. В зеленината е предадена толкова много лекота и сочност, неговите паркове крият толкова загадъчност, така дълбоко са потънали в атмосфера, така меки и нежни са очертанията на дърветата, така изящно се огъват клоните, че ни напомнят стария френски майстор на пейзажа Коро.

Васил Иванов възприема природата лирично, оптимистично. Затова в картините му преобладават спокойни настроения. В тях липсват силно контрастирани сенки и светлини, които биха придали драматичен характер на пейзажа. Колоритната му гама, въпреки случаите на уморяване на тона, е светла, сочна и богата, изградена предимно на основата на нюансите. Това най-добре се чувствува в последните му работи — морските пейзажи. Никъде, в картините му, четката не минава буйно и много нашироко. Образите са изградени с дребни цветни петна.

Васил Иванов обича населения пейзаж. Човешките фигури, обаче, които той рисува, са дребни и са търсени повече като цветно, естетично петно, което оживява, оцветява още повече пейзажа. Самият човек като проблем в природата, човекът, който работи всред природата, не е обект на художника. Даже в картини, в които са изобразени трудящи се хора („Гроздобер", „Рибари"), художникът гледа на тях само като на нов естетичен елемент.

Случайното или съзнателно дематериализиране на формите, изграждането на образите, посредством дребни, цветни петна, лекото воалирване на предметите с смекчаване на контурите им, търсенето на впечатление от въздушност и светлина, придава импресионистичен характер на картините на Васил Иванов.

Мара Цончева

ЪРНЕСТ ХЕМИНГУЕЙ

След първата световна война характерът на американската литература се променя рязко: оптимизмът, който се отъждествяваше почти с американския дух, отстъпва място в нея на едно мрачно, безпросветно виждане на живота. Тая промяна, подготвена до нейде от Теодор Драйзер и Синклер Люис, е свързана преди всичко с имената на пет романисти, „петимата големи", както днес ги наричат: Джон Дос Пасос, Ърнест Хемингуей, Уйлям Фокнер, Джон Стейнбек и Ерскин Колдуел. Те всички са от поколението, което видя ужасите на войната и преживя тежките години на икономическа криза в Америка. И тъкмо страда-

нието може би прави тяхното творчество толкова близко на изстрадала Европа.

Между тия писатели Хемингуей е особено близък на европейското съзнание и по друга причина. Неговият живот и неговото творчество са приплетени тъй тясно с историята и живота на Европа, че той в голяма степен би могъл да се нарече европейски писател. 19 годишен, в 1917 г. той идва да участвува отначало като санитар, а после като пехотинец на италианския фронт, дето бива ранен. По-късно като военен дописник присъствува на поражението на гърците в Мала Азия. След войната прекарва известно време в Париж, живее в Испания, ходи на лов в Тиролите; от 1937 до 1939 г. е отново в Испания, дето следва като дописник републиканците в борбата им с Франко. Върху впечатленията му от Европа са изградени и повечето от неговите произведения. Първият му роман „Слънцето изгрява също", една безпощадна картина на безпътицата, в която се намира следвоенното поколение, изобразява празния му и невесел живот на артист в Париж след първата световна война. Вторият му роман „Сбогом на оръжието" възсъздава преживелиците му от войната в Италия. Великолепно описание на борбите с бикове в Испания дава „Смърт подир пладне", една своеобразна книга — нещо средно между белетристика, репортаж и някакво научно изследване — в края на която е даден и един изчерпателен речник на всички тауромахически термини. Хемингуей има голяма обич към Испания; той я познава не по-зле от отечеството си. На нея е посветил много от разказите си: пиесата си „Пета колона", писана в един хотел в Мадрид, на двеста метра от фронта, под снарядите на фашистите; и третия си — последен — роман „За кого бие камбаната", издаден в 1940 г., чийто сюжет е също из испанската война.

Характерно за Хемингуей е, че пише само за това, което е видял и знае от опит. „Важното е, казва той, да виждаш, да чуваш и да разбираш; и да пишеш, когато знаеш нещо, но не преди това. Оставете тия, които искат да спасяват света, ако вие успеете да го видите ясно и в неговата цялост. Тогава всеки детайл, изразен от вас, ще представя цялото, стига да сте го изразили правдиво. Това, което трябва да правим, е да работим и да се учим да изразяваме." В тия няколко реда от „Смърт подир пладне" се заключава цялата естетика на Хемингуей. Неговото изкуство, дълбоко реалистично, сдържано и удивително просто по изразните си средства, иска да бъде само едно вярно изображение на живота, чуждо на всякаква проповед и реторика.

Надарен сам с една необикновена жизненост, Хемингуей търси да познае живота в неговите изключителни мигове, когато той се разгаря буйно под полъха на смъртта и се разкрива в своята най-дълбока същност. Героите на Хемингуей живеят един опасен живот, както техният създател. Това са все войници, тореадори, ловци на диви зверове, боксьори и контрабандисти, които борбата и рискът привличат неумолимо и за които мирното и идилично съществуване е по-страшно от самата гибел. Не че всички те са равнодушни към смъртта, наопъки мнозина от тях изпитват чувството на страх, но обичат да го обуздават и да властвуват над него. У Хемингуей има един култ към мъжеството, който го сближава с Монтерлан и Малро. Различава го обаче от двамата френски писатели

това, че той е изцяло художник, докато те са в основата си моралисти.

Героите на Хемингуей знаят предварително своята съдба и я приемат, без да търсят утеха в някакъв отвъден свят. „Това, което те чака — мисли преди смъртта си Роберт Джордан от романа „За кого бие камбаната“ — от него не може да избегне никой. Да никой! Или може би сега не изпитваш страх от него, защото знаеш, че то е неизбежно... Вярата носи утеха; ала ние знаем, че не трябва да се боим от нищо.“ Не пълното унищожение в смъртта, а болката, безсмислената физическа болка, от която човек губи самообладание, плаши хората на Хемингуей. Той има един разказ — „Индийско село“, дето разказва как един индиец червенокож прерязва гърлото си с бръснач, защото не може да чува стенанията на жена си, която ражда пред него всред страшни мъки. В „Смърт подир пладне“ той дори открито защищава в името на хуманността убийството, като единствен изход от непоносимите телесни болки.

Нерадостни са книгите на Хемингуей, пълни с насилие, кръвопролития и смърт. Когато стигне края на „Сбогом на оръжието“ или „За кого бие камбаната“, човек се чувствува потресен до дъното на душата си. Песимизмът на Хемингуей обаче с течение на времето се просветлява и неговото творчество става все по-социално. Осъдено на страдание и гибел, човешкото съществуване добива сега за него смисъл в жертвата за общото благо. Само жертвувайки се, човек може да излезе от своето уединение и да се спаси от пълна забрава. Джордан загива, но споменът за него остава в съзнанието на испанския народ, както и всички ония паднали в борбата за Испания, за които така топло и хубаво говори Хемингуей в печатания в тоя брой на „Изкуство“ откъслек, който е една прекрасна лирика

С произведенията си от испанската война Хемингуей подготви в голяма степен общественото мнение в Америка за намеса във борбата срещу фашизма. Той, безспорно, един от днешните най-големи прогресивни писатели. „Най-големият“ — казва Еренбург, когато през неговото престояване в София заговорихме за Хемингуей.

Ат. Д.

ФРАНЦИСКО ХОЗЕ ДЕ ГОЙЯ

На 31 март в 1746 год., преди двеста години се е родил един от най-великите родоначалници на съвременното изкуство — испанецът Франциско Хозе де Гойя. Типичен представител на преходна епоха Гойя отразява с живота и творчеството си бурната история на Испания от края на XVIII и началото на XIX в. Надарен с чувствителна душа, Гойя се заразява от идеите на Великата френска революция. Той не остава равнодушен към тежките условия, в които живее страната му. Испанският абсолютизъм задушава съвсем безправния народ, управляващи класи все повече се разлагат. Паралелно с разочарованието в обществените условия в страната, следва и лична трагедия — след тежка болест художникът оглушава. Всичко това постепенно прави от родения оптимист един от най-суровите и жестоки скептици и песимисти. Това довежда художника и до големи промени в творчеството. Започнал като безгрижен представител на стилът „рококо“, преминал през класични отмерени

форми в последния, зрелия период на творчеството си, Гойя става раздвижен, безпокоен със силно повишени живописни качества реалист. Най-ценните си творби Гойя създава в последния период. Това са портретите на кралската фамилия, групов от 1800 г., и отделен на кралица Мария Луиза, които запазвайки вида си на официален портрет, крият жестока сатира. Художникът не само не е разхубавил своите знатни модели, но е подчертал тяхната уродливост, жестокост и деспотизъм. От това време е и знаменитият „Разстрел на испански партизани". Скептикът, сатирикът, социалният художник Гойя, обаче, се е проявил най-силно в няколко графични цикли, създадени също в реалистичния период на творчеството му. В първият цикъл „Прищевки", Гойя бичува разложението и експлоататорския морал на управляващата аристократична класа, фалша и лъжеблагочестието на духовенството, жестокостта на военните, суеверието и невежеството на народа. Във вторият цикъл „Бедствие от войната" са дадени литографии изпълнени с най-мрачен, неописуем трагизъм. В края на своя живот Гойя създава още два графични цикла: „Боеве с бикове" и „Пословици". В тях песимизмът на художника се излива в почти патологични форми.

В своя отзив за „комичното" у Гойя (напечатано в тази книжка) Шарл Бодлер излиза от тези графични цикли, като спира главното си внимание на образи, създадени върху лъжеблагочестието на духовенството и всички разнообразни форми, които взема суеверието на народа: вещици, дяволи, шабаши и др.

Творчеството на Гойя е много голямо и разнообразно. То не може да бъде изчерпано в един кратък биографичен очерк.

У Гойя обаче има и противоречия. И тъкмо те го правят типичен представител на преходна епоха. Той се бори с лъжеблагочестието и фалша на духовенството, а до края на живота си сам остава верен на църквата, той демаскира управляващата аристократична класа и все пак години на ред заема служба на придворен художник.

На 78 годишна възраст обаче Гойя скъсва и последните си връзки със стария свят. За да се спаси от реакционните преследвания на Фердинанд VIII, Гойя емигрира във Франция, където четири години по-късно, в 1828 г., умира.

М. Ц-ва

УОЛТ УИТМАН ЗА АМЕРИКАНЦИТЕ И РУСИТЕ

До Дрезден, Саксония
Камден, Ню Джърси, САСЩ,
20 декември 1881 г.

Уважаеми господине,

Току-що получих Вашето писмо, с което искате недвусмислено пълномощие за превеждането на моите Стръкове трева, и бързам да Ви отговоря. Най-сърдечно и охотно се съгласявам за превеждането и Ви пращам едно молитвено „Бог да помага" за предприятието.

Вие русите и ние американците! Нашите страни толкова далечни, толкова нееднакви на пръв поглед — такава разлика откъм обществени и политически условия и откъм нашите съответни начини на нравствено и материално развитие през последните сто години; и все пак в известни черти, и то много важни,

толкова подобни едни на други! Разнообразието от национални елементи и езици, които трябва решително да бъдат слети в обща тъждественост и съюз на всяка цена — идеята, вечна през вековете, че те и двете имат своята историческа и божествена мисия — пламенната стихия на мъжествено приятелство в целия народ, ненадминатата от никои други племена — величественият простор на териториални предели и граници — неоформеното и мъгляво състояние на много неща, които още не са установени завинаги, но за които всички са съгласни, че са приготовления за безкрайно по-голямо бъдеще — фактът, че и двата народа трябва да държат своето независимо и първенствуващо положение, да го пазят, и ако е необходимо да се бият за него с останалия свят — безсмъртните въжделения в самото средоточие и на двете големи общности, толкова буйни, толкова таинствени, толкова бездънни — са без съмнение черти, които вие русите и ние американците притежаваме заедно.

Тъй като моят най-скъп блян е за интернационалност на стихотворения и поети, която да свързва земите на света по-тясно от всякакви договори и дипломация — тъй като целта зад останалото в моята книга е такова сърдечно другарство, за отделните хора най-напред, и за всички народи на земята като последица от това — колко честит бих бил аз да бъда чут от великите руски народи и да влеза в емоционална връзка с тях.

Към тях сега и тук (като се обръщам към Вас, заради Русия и русите и Ви упълномощавам, ако Ви се струва подходящо, да напечатате това писмо в своята книга, като предговор) аз пращам с най-добри пожелания поздрав от тия брегове, от името на Америка.

У. У.

СВЕТОВНОТО ЗНАЧЕНИЕ НА РУСКАТА КУЛТУРА

В „Литературная газета“ от 20 април т. г. (№ 17) е поместена уводна статия „Световното значение на руската култура“, от която даваме следните извадки: Минаха много години от онова време, когато Запад „откри“ руската култура в цялото нейно величие.

Когато Проспер Мериме, преодолявайки трудностите на руския език, откри неизследваните красоти на Пушкиновия стих; когато Флобер четеше свои ръкописи на Тургенев, внимателно вслушвайки се в неговите съвети; когато американецът Хенри Джеймс пропътува през океана, за да се срещне с Тургенев в Париж — всичко това беше само предсказания за бъдещия триумф на руската култура в чужбина. Своеобразието и силата на руския художествен гений, който в продължение на XIX век намираше все повече възторжени поклонници на Запад, в последната трета на миналия век получи най-широко световно признание . . .

Ролята на руската литература като „наставница“ беше едновременно призната от общественото мнение на страни, които дълго време заемаха ръководно място в световната литература. В 1886 г. Мелхиор де Вегюе заяви: „Влиянието на великите руски писатели ще бъде спасително за нашето изтощено изкуство“. Малко по-късно това мнение поддържаше видният английски критик Метю Арнолд, който потвърди, че руските писатели са завоювали световно първенство и трайна международна слава. „Ако — писа той — новите литературни произведения поддържат тази слава и я издигнат, ние всички ще трябва да изучаваме руския език.“

Наистина: историята на западната литература през последните три четвърти на века не може да се изучи, ако не се вземе под внимание онази роля, която са изиграли в нейното развитие руските влияния.

Образът на Мопасан би бил друг без Тургенев, на Ромен Ролан — без Толстой и Горки, на Бернард Шоу — без Толстой и Чехов, на Томас Ман — без Толстой и Достоевски... Могат да се прибавят много примери. Без руския пример и опит не можеше да мине в последно време нито един художник, който желаеше да постави по-големи жизнени проблеми, да покаже човешката личност във взаимодействие с обществото, тъй като руският класически реализъм безкрайно много разшири възможностите за художествена реч.

Световно значение завоюва руската култура и в другите области на творчеството. Оправда се предсказанието на Берлиоз: „Руската музика ще завоюва всички оперни сцени и концертни зали в Европа". Чуждестранната критика не веднаж е говорила за влиянието на руските композитори върху западната музика, отбелязвала е например, че „Мусоргски е освободил нашия Дебюси от властта на Вагнер". Творчеството на Станиславски и другите новатори на руската сцена е наложило съществен отпечатък върху развитието на световното театрално изкуство.

Отличителна черта на руската литература, на руското изкуство е тяхната най-тясна вътрешна връзка с народното освободително движение. В могъщият разцвет на творческите сили на руската култура се прояви нарастването на революционните сили на народа, който се готвеше за най-мощния революционен превратъ, какъвто някога е видяла световната история. Във величието на руската култура се отрази величието на руската революция. Русия стана център на световно културно развитие именно по силата на това, че в последно време по волята на историята „центърът на революционното движение трябваше да се премести в Русия" (Сталин)...

Нечувано нарастна по целия свят популярността на руската култура в съветската епоха. Яко класиците на предреволюционна Русия бяха опора за мислящите хора на Запада в тяхните смътни, неясни хуманистични търсения, то класикът на социалистическата литература, Горки, стана признат учител, ръководител, глава на всички прогресивни сили на световната литература в борбата им против фашизма и капиталистическата реакция. По целия свят прозвучаха пламенните думи на Горки: „С кого сте вие, майстори на културата?" На този призив се отзоваха Ромен Ролан, Анри Барбюс, Теодор Драйзер, Ъптон Синклер, Мартин Андерсен Нексе — всички по-добри писатели в света, които свързаха своята литературна дейност с освободителната борба на човечеството. Жизненият и творчески път на много прогресивни чуждестранни писатели в следоктомврийската епоха се постави под значително влияние на руската и особено на съветската литература, на нейните идеи, на нейните традиции. Това може да се каже за тъй различните по своя облик писатели, като Джон Бойнтон Пристли, Джеймс Олдридж, Луи Арагон или Иоханес Бехер...

Съпоставянето на съветската литература от последните години със задграничната литература дава богат материал за преценка на преимуществата на съветския обществен строй, за онези широки перспективи, които той разкрива пред всички видове изкуства...

СЪДЪРЖАНИЕ

Георги Цанев. От символизъм към реализъм и социална поезия 97
Младен Исаев. Концлагери — лято 1942 120
Георги Райчев. Луди хора 126
Невяна Стефанова. Стихотворения 134
Боян Болгар. Размерите на моя двор 137
Ърнест Хемингуей. Старецът до моста 140
На американците паднали за Испания . . . 142
Шарл Бодлер. Комичното у Гойя 144

ПРЕГЛЕД

Малчо Николов. „Диви души“ и „Божи хора“ 147
Петър Увалиев. Младост на Сарафовото изкуство 153
Стоян Стоянов. Диригентското изкуство на Саша Попов 156
Преслав Кършовски. Две изложби:
1. Маша Живкова-Узунова 159
2. Владимир Кавалджиев 160
Мара Цончева. Пейзажите на Васил Иванов 161
Ат. Д. Ърнест Хемингуей 162
М. Ц-ва. Франциско Хозе де Гойя 164
* * *. Уолт Уитман за американците и руснаците 165
* * *. Световното значение на руската култура 166

ПРИЛОЖЕНИЯ

Вл. Кавалджиев. Копачка.
Маша Узунова. Писмо.
Франциско Хозе де Гойя. Портрет на кралица Мария Луиза.
Графични творби от цикъла „Прищевки“.

При внасяне на абонамент, при връщане на книжка от получени двойни екземпляри или при отказ да се получава списанието, съобщавайте абонаментните си номера.

Списанието е одобрено и препоръчано за училищата, училищните библиотеки и читалищата от М-вата на нар. просвещение с окр. № 75 от 25. III. 1946 г. и на информацията и на изкуствата с № 2460 от 23. V. 1946 г.

СПИСАНИЕ **ИЗКУСТВО**, ИЗДАНИЕ НА КАМАРАТА НА НАРОДНАТА КУЛТУРА, ГОДИШНО 12 КНИЖКИ; АБОНАМЕНТ 800 ЛВ., ЗА ЧУЖБИНА — 1100 ЛЕВА, ПОЩЕНСКА ЧЕКОВА СМЕТКА № 10359. АДРЕС: КАМАРА НА НАРОДНАТА КУЛТУРА — ЗА СП. **ИЗКУСТВО**, СОФИЯ, ЛЕГЕ 6 ТЕЛЕФ. 2-00-40 и 2-67-39.

Главен редактор: КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Редакционен комитет: ГЕОРГИ ЦАНЕВ, АТАНАС ДАЛЧЕВ, МЛАДЕН ИСАЕВ, МАРА ЦОНЧЕВА, ЛЮБОМИР ТЕНЕВ, ВЕНЕЛИН КРЪСТЕВ.

Излязла 28 май 1946 г. № 54.