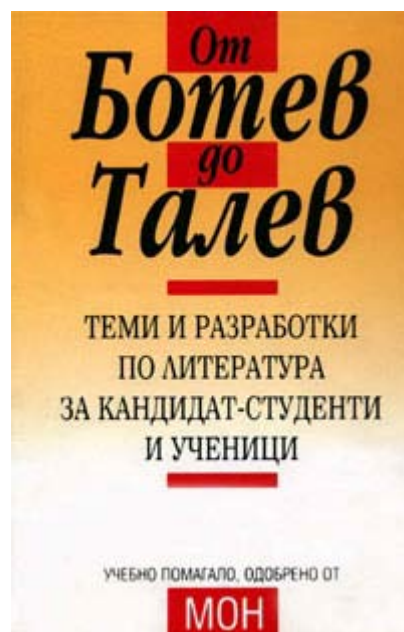


ОТ БОТЕВ ДО ТАЛЕВ АНГЕЛ МАЛИНОВ

УЧЕБНО ПОМАГАЛО

*Теми и разработки по литература
за кандидат-студенти и ученици*



СЪДЪРЖАНИЕ:



Любов и омраза в творчеството на Христо Ботев..... стр. 3



Минало и настояще в творчеството на Иван Вазов..... стр. 13



Алеко Константинов и неговият „Бай Ганьо” стр. 25



Теми и идеи в творчеството на Пенчо Славейков..... стр. 31



Драматизмът в поезията на Яворов..... стр. 41



Преображения на лирическия герой в поезията на Димчо Дебелянов..... стр. 49



Изображения на българското село в творчеството на Елин Пелин..... стр. 54



Социални и исторически прозрения в творчеството на Христо Смирненски..... стр. 65



Йовковите герои в търсене на хармонията..... стр. 71



Поетическият диалог за света и човека в творчеството на Никола Вапцаров..... стр. 85



Трагизъм и оптимизъм в поемата „Септември”..... стр. 92



Човешката драма в романа „Тютюн” На Димитър Димов.... стр. 95



Родът, личността и историята в романа „Железният светилник” на Димитър Талев..... стр. 100

ЛЮБОВ И ОМРАЗА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ХРИСТО БОТЕВ

Поезията на Христо Ботев е най-високият връх в развитието на българската възрожденска литература. И същевременно между Ботев и останалите ни възрожденски писатели – от Паисий Хилендарски до Добри Чинтулов и Любен Каравелов – стои цяла пропаст. С дълбочината на своите идейно-емоционални послания, на своите прозрения за настоящето и бъдещето Христо Ботев е изпреварил съвременниците си с цяла епоха.

Корените на неговата поезия трябва да търсим в три посоки. На първо място, в българската литературна традиция от Възраждането, в българската социокултурна среда. Ботевата поезия има дълбока връзка с бунтовните песни на Чинтулов, с техния революционен размах. Върху Ботев влияе и поезията на Георги Раковски, по-специално поемата му „Горски пътник”. Финалът на Ботевото стихотворение „На прощаване” парафразира в друга, значително по-съвършена художествена форма финала на тази поема – с идеята за безкористния подвиг в историята:

*Но... стига ми тая награда –
да каже нявга народът:
умря сиромас за правда,
за правда и за свобода...*

На второ място, за формирането на Ботевите идейно-естетически пристрастия особена роля изиграват също личната дружба и съвместната дейност с големия български писател и революционер Любен Каравелов. Лириката на Каравелов несъмнено предопределя затвърждаването на революционното съзнание и емоционалната нагласа на Ботев и очертава нравствените императиви на поета в житейски и художествен план:

*Не вярвам аз, че калугер
ще спаси раята.
Свободата не ще екзарх –
иска Караджата.*

Ботев живее две години в дома на Каравелов и заедно с него издава вестниците „Свобода” и „Независимост”. По-късно издава няколко самостоятелни вестника – „Дума на българските емигранти” (1871), „Будилник” (1873), „Знаме” (1874), „Нова България” (1876). Като поет, публицист и идеолог на българската революция Ботев се формира под прякото въздействие на Каравелов.

Но Ботев е един изключително школуван и високоерудирани поет и това се дължи преди всичко на руската класика от деветнадесети век, на творчеството на Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Гогол, което опознава в оригинал и отблизо по време на учението си в Одеса. Важно значение за овладяване тайните на поезията и техниката на стихосложението изиграва приятелството му с професора от Одеския университет Виктор Григорович, под чието ръководство Ботев превежда 12 български народни песни на руски език.

Най-важно за формирането на Ботев като поет е влиянието на българския фолклор, по-специално на хайдушкия епос. Цялата му поезия е пропита от духа, идеите и образната система на народното творчество. Според поета Любомир Левчев

Ботев просто е първият гений, който се е подписал. Левчев разглежда Ботевата поезия като синтез между народния поетически гений и художествените императиви на новото време.

Изхождайки от натрупания художествен и миросгледен опит на миналото, Ботев хвърля мостове към бъдещето. Той е гениален мислител, достигнал до идеята, че националната революция не би имала особен смисъл, ако не е съпроводена със социална. Спорно е авторството на Ботев на публикуваното чак през 1934 година от критика Георги Бакалов „Символ-верую на българската комуна“. Безспорно е обаче, че Ботев симпатизира на марксистите. Той е една авангардна личност на своята епоха и неговият миросглед влиза в рязък дисонанс с възгледите на писатели като Иван Вазов, Пенчо Славейков и Стоян Михайловски. В публицистиката си Ботев нарича Турция „болния човек“ и апелира за революция „незабавна, отчаяна, решителна“. Любовта на големия поет е отправена към народа, но от неговото число той изключва категорично чорбаджиите, духовенството и продажната интелигенция. Затова омразата е насочена едновременно към чорбаджии и турци, към лъжепатриотите, към всички, които пречат на народа страдалец и мъченик да отхвърли националния и социалния гнет.

За десет години активна литературна дейност Ботев създава само двадесет стихотворения – първото е „Майце си“, написано в Одеса и отпечатано през 1867 година в Славейковия вестник „Гайда“, а последното – „Обесването на Васил Левски“, публикувано през 1876 година. Има различни обяснения на този феномен. В статията „Вик и мълчание в лириката на Ботев“ литературният изследовател Никола Георгиев (сборник „Христо Ботев – нови изследвания, София, 1980“) ги обобщава и прибавя едно свое. Първо – защото Ботев е бил повече човек на делото, отколкото на перото. Второ – защото някаква част от стихотворенията му са загубени. Трето – защото битът му, в който той никога не е свързвал двата края, е пречил на творческата му работа. И още: защото основната част от писмовната му енергия е погълнала публицистиката; защото е бил много възискателен; защото е създавал лириката си бавно и трудно; защото като човек на своето време не му е бил свойствен принципът „нито ден без ред“, който по-късно води творческото битие на Вазов и Михайловски. Според самия Никола Георгиев обаче големият поет се познава не само по онова, което е написал, но и по ония неща, които активно е премълчал, защото ги е смятал за маловажни и отвличащи човека от предназначения път.

Така че Ботев е написал само двадесет стихотворения, но в тях ще срещнем основните проблеми на епохата и нейните движещи тенденции: идеята за революционната борба като единствен изход за народите, идеята за безсмъртието на бореца за свобода, проблема за подвига и саможертвата, проблема за безкористния подвиг в историята.

Ботевата поезия има дълбоко изповеден характер. Още първото му стихотворение „Майце си“ носи отпечатъка на неповторимия му темперамент. За първи път един български поет от Възраждането се откъсва от митологемата на тъждеството майка-родина и посвещава творба на реалната майка, като разкрива своите лични чувства и носталгия по загубеното отечество (Цвета Унджиева). Чак в последното си стихотворение „Обесването на Васил Левски“ Ботев отново ще свърже двата образа в един: „О, майко моя, родино мила“, но на ново художествено ниво.

„Майце си“ носи белезите на Ботевата ранна младост – с липсата на идейна ориентация и с чувството за безизходица. Творбата е написана в духа на народната песен – с обръщението „мале“, глагола „пела“, инверсивното словосъчетание „младост зелена“. В основата на това стихотворение стои мотивът за погубената младост, който поетът подема по-късно в зрелите си творби „Борба“ и „До моето първо либе“. Ботевият лирически герой носи съзнанието, че младостта му гине и чезне в епохата на робството, че националната трагедия е изначалната причина за личната драма. Лирическият субект се измъчва от чувството за самота, от липсата на приятели и любима. Единствената опора е майката и затова към нея е насочена лирическата изповед.

Според Цвета Унджиева трагизмът в това стихотворение не води до безпътица. Юношеският наивитет на желанието да се оплачеш на майка си, когато ти е тежко, и нуждата от съпричастие на близък човек в труден момент са преодоленни благодарение на категоричния финал, който звучи типично по ботевски:

*... пък тогаз нека измръзнат жили,
пък тогаз нека изстина в гроба!*

Идейно-емоционалното израстване на лирическият герой е още почувствително в стихотворението „Към брата си“. Неслучайно първите две Ботевы творби са написани като послание до близък човек. Така поетът тръгва от интимното, за да достигне до широки прозрения в социален и общочовешки план. В това стихотворение се е открил ясно идейният конфликт. Поетът знае какво обича и защо страда. Обича отечеството, пази завета на борците за народна свобода, страда от неразбирането на средата, в която живее.

Душата на героя е разпъната от характерните за романтичната поезика контрасти – между мрачни мечти и бурни мисли, между обич и страдание. Цялата Ботева поезия строи посланията си върху полюсни състояния на човешката душа. Огненият темперамент на поета не познава полутоновете и полусенките, нито междинните състояния на духа. Опорни точки на Ботевото поетическо мислене и негови полюси са любовта и омразата, позорът и славата, свободата и смъртта, черното и бялото. Творбата завършва с типичната за Ботевата поезия обърната афористичност. На максимата „Глас народен – глас божи“, като изхожда от българската действителност, Ботев противопоставя своя изобличителен афоризъм „Глас божи – плач народен“. Така още от второто си стихотворение поетът подхваща своята унищожителна критика на християнските догми и на реакционната роля на църквата в настоящия исторически момент.

В стихотворението „Елегия“ Ботев осмисля проблемите на народа в обобщен социокултурен план, така както и в „Борба“ – чрез използването на библейски и исторически образи, за да изобличи предателството и демагогията на властващите и на продажната интелигенция. Народът в тази творба е представен като мълчалив страдалец, който безропотно понася робството, и чрез този образ поетът изразява дълбокото си съчувствие към хората от народните низини. Ботев започва стихотворението с мотива за „робската люлка“, за да придаде драматизъм на поетическите си внушения, защото люлката се свързва асоциативно с началото на живота, а робството е негово отрицание.

Ботев търси виновниците за положението на народа, сочи ги с пръст и ги изобличава. Според поета революционер примирението пред злото, което

проповядва християнската църква, служи единствено на тираните. Затова и представата за кръста е преосмислена. Докато в Библията на кръст разпъват, в стихотворението на Ботев „кръстът е забит във живо тело“. Робството е изначално – корените му са в митологичните и библейските времена и през различните епохи само сменя своите лица. Ботев има положително отношение към ранното християнство. Неговите сатирични стрели са насочени не към учението, а към реакционната роля на църквата.

Най-ярко народът е изобразен в третата строфа, където наречията „глухо“ и „страшно“ са натоварени с особена експресивна сила – към зрителните картини на страданието те прибавят и слухово възприятие. Народът мълчаливо понася страданието и мълчаливо обвинява „рояк скотове / в сюртуци, в реси и слепци с очи“. Така се проявява типичният Ботев сарказъм, който ще срещнем във всички стихотворения на социална тема. Картината на народното тегло е особено внушителна в четвъртата строфа, в която е използвана серия от натуралистични метафори:

*... кръстът е забит във живо тело,
ръжда разяда гложани кости,
смок е засмукал живот народен,
смучат го наши и чужди гости!*

Мотивът за „нашите и чужди гости“ е много характерен за Ботевото социално мислене. Главните виновници за робството не са толкова чуждите натрапници, колкото вътрешните врагове – духовенството, продажната интелигенция, лъжепатриотите, които трупат облаги на гърба на народа.

В края на творбата Ботев поема и своя дял от отговорността за положението – чрез формата на личното местоимение „ние“ зазвучават открито самокритични нотки. За поета понятието „народ“ е нееднозначно, то се раздвоява на „народ-страдалец“ и „скотско племе“. Няма друг наш поет, който толкова много да е обичал своя народ и същевременно да е изрекъл толкова тежки и укорни думи за него (Любомир Левчев).

Цялото стихотворение е изпълнено с изключителна болка и негодувание срещу положението на родината, затова поетът избира като най-подходящ жанр елегията. Докато други негови социални творби имат оптимистичен финал (например „Борба“), то тук струи безкраен песимизъм.

Стихотворението „До моето първо либе“ разгръща конфликта за отношението между личните чувства и дълга, любовта към либето и любовта към отечеството. То има изцяло изповеден характер. Написано е под формата на обръщение към близък човек, но лирическият герой – революционерът – е надраснал своята любима идейно. Затова той се обръща към нея с присъщата Ботева категоричност чрез повелителна форма на глаголите – „оставе“, „забраве“, „махне“, „запей“. Но същевременно героят е драматично раздвоен между дълга към отечеството и очарованието на любимата.

В началото звучи мотивът за неизживяната младост „Млад съм аз, но младост не помня...“, който пронизва цялата Ботева революционна лирика. В своите „Фрагменти“ поетът Атанас Далчев сравнява стиха на Ботев с подобен стих у Яворов:

Млад, на младост зноя не усетих...

Далчев твърди, че Ботевият стих е много по-естествен, защото е по-близо до естествения слог на речта и до духа на народното мислене, докато стихът на Яворов звучи много по-литературно, и това още веднъж илюстрира Ботевата неразривна връзка с фолклора и народния поетически гений.

В стихотворението понятието „роб“ се осмисля в два плана. В миналото лирическият герой е бил роб на любимата „за една нейна усмивка“. Сега той се осъзнава като роб на тиранина и желае да изтрие унижението от лицето на собствения си народ. От това национално унижение, свързано с робството, се поражда и „злобата“ на поета. Любовта в гърдите му отдавна е изстинала, сърцето му е покрито с рани:

и сърце зло, в злоба обвито!

Етимологичната фигура има изключителна въздействаща сила, тя концентрира и издига чувството до неимоверно висока степен, мултиплицира страданието и му придава епически измерения.

Любимата като адресат на поетическото послание не е представена като пряк художествен събеседник. Авторът я лишава от психологическо описание, заменя го с представата за нейната физическа красота – „ти имаш глас чуден, млада си“. Но поетът се отказва от любимата и не желае да слуша нейния глас тогава, когато душата му копнее за „гласа на гората“. Кулминацията в творбата също е двойна – в петата и в осмата строфа. В тях природна картина, идейно и емоционално внушение се сливат и зазвучават в едно – в могъщия ритъм на борбата. Силно алегоричен, усложнен чрез едновременно зрителни и слухови метафори е следният стих:

*Зинали са страшни долове
и пици в тях зърно от свинец.
И смъртта ѝ там мила усмивка,
а хладен гроб сладка почивка.*

Последната строфа представлява едно повторение и обобщение на мотива, заложен в началото на творбата. На този композиционен принцип са построени най-добрите Ботевии творби – например баладата „Хаджи Димитър“. В последната строфа поетът се връща към изходната точка на стихотворението.

„Хайдутини“ и „На прощаване“ са най-близо до духа на народната песен. И двете са написани в бял стих, и в двете поетът не разграничава хайдутината от съзнателния революционер (Цвета Унджиева). Те представят по-ранен етап в творчеството на Ботев. В тях любовта на поета е свързана с образа на родината и най-близките на сърцето му – либето, майката, невръстните братя, бащата, страдащото отечество. Тук срещаме една философия за живота, коренно различна от християнската. Докато Христос учи на несъпротивление срещу злото (ако те ударят по едната страна, обърни се да те ударят и по другата), то Ботев проповядва друго:

*... добруму добро да прави,
лошия с ножа по глава...*

Родината в тези стихотворения е разкрита като географско, но и като духовно понятие. Както в стихотворението „До моето първо либе“, и тук Ботевият лирически герой предпочита да пее юнашки песни вместо любовни. Гласът му ще се понесе по гори и по долища, песента му ще обходи цялата страдаща родина.

Образът на легендарния хайдутин Чавдар войвода е разгърнат ретроспективно. Поетът се връща към неговото детство, за да покаже духовното му израстване. Образът на изедника е поставен по-скоро на нравствена, отколкото на социална основа. Драмата има интимно-психологически характер и измерения. Изедникът е вуйчото на Чавдар, а хайдутинът – неговият баща. Бащата е безапелационният пример за свободолюбие, неговият образ се родее с хайдутите от юнашкия фолклор. Майката е изобразена в традиционен план – „ядна“, „жалостна“. Поетът е разкрил нейното колебание и мнимата ѝ утеха – че синът ще отиде при баща си, „на книга да се изучи“. Като цяло образът не е разгърнат и уплътнен. Стихотворението е имало и втора част, рецитирана от Ботев пред приятели, но тя вероятно е безвъзвратно загубена.

„На прощаване“ има много по-ясна линия на внушение от „Хайдути“. Хайдутинът бунтовник е тръгнал по страшния, но славен път на борбата. Той си представя последователно своята гибел и победоносното завръщане на село, ясно заявеният му девиз е „Свобода и смърт юнашка!“. Единственото желание на бунтовника е да остане в паметта на своя народ. Родината е преди всичко духовно понятие. Поетът я изобразява чрез синекдохата „бащино огнище“ и чрез други характерни детайли. Той много умело съчетава черния и белия цвят, които се успоредяват с любовта към отечеството и омразата към врага. Главен смисъл на неговия подвиг е заветът към невръстните братя „силно да любят и мразят“. Финалът на стихотворението с присъщата на Ботев патетична жестовост се е превърнал в емблема на българското революционно мислене:

*Но... стига ми тая награда –
да каже нявга народът:
умря сиромаш за правда,
за правда и за свобода...*

В „Борба“ Ботевият гняв се излива не срещу тиранина, а срещу продажната интелигенция, срещу вътрешните врагове на народа – чорбаджии, духовенство, вестникари, учители – всички онези, които използват робството за свои користни цели. Така се е стигнало до парадоксалната ситуация, при която „свестните у нас считат за луди“. Оттук идва съзнанието за безпътицата и хаоса, в които е попаднал лирическият герой, за размитите граници между доброто и злото, свободата и робството, мотивът за „язвената“ младост. Стихотворението не е разделено на строфи и звучи като единен поток на съзнанието. То ни потапя в дълбоката драматичност на преживяванията, в гнева и болката на поета, които произтичат от съзнанието за средата, в която живее, за мъртешкия сън, в който е изпаднало отечеството. Към това се прибавят наслоенията от миналото, натрупани в „злобната“ историческа памет.

Ботев откроява ясно виновниците за робското положение на народа – богатите, които трупат своето състояние чрез измама и лицемерие, черквата, превърнала се в инструмент на потисничеството, духовенството, наречено от поета „стадо от вълци в овчи кожи“, продажните вестникари и учители. Поетът търси корените на робството в далечен исторически план, пренася своите разсъждения на общоисторическа и общокултурна основа. Така творбата му придобива философско звучене. Мъдрият библейски цар Соломон е развенчан като „тиран развратен“, а неговите притчи са сведени до „свещена глупост“. Главната причина за робството се

корени в религията и във философията на примирението, което тя проповядва. Ботев носи съзнанието, че през всички времена и епохи е имало борци за свобода, но те са умирали неразбрани. Разумът и съвестта в историята са били жестоко потискани. Светът е привикнал да гледа на тиранията и на злото като на естествен елемент от битието.

Сарказмът на поета се изразява чрез обърнатите афоризми „стадо от вълци във овчи кожи” и „бог не наказва когото мрази”. Първата редакция на стихотворението е завършвала именно с този афоризъм. С последните десет стиха, които поетът прибавя във втората редакция, творбата придобива много по-конкретно идейно и революционно звучене. Новият финал постулира: в това кърваво и грешно царство на роби и господари, на подлост, разврат и сълзи вече е ударил дванадесетият час на робството, закипяла е борбата и достойният човек се е изправил пред дилемата, която властно налага необходимостта от ясен избор: „Хляб или свинец!”

Ботев е изключително емоционален, експресивен поет. Той е първият български писател, в чието творчество отделната дума придобива многозначност и собствена поетическа сила. Той не описва своите чувства, а ги внушава. Позорът и славата са два от полюсите на неговото революционно мислене, две от опорните точки в поезията му.

Началото на стихотворението „В механата” разкрива тъкмо тези чувства. Тежко е на душата на поета, тежко е и виното, което пие – това е една многоизмерност на словото, до която малцина са достигали. Ботев неслучайно започва оттук, за да разгърне мотива за пиянството в различните му метаморфози. В това безпросветно и тежко време на робство лъжепатриотите заблуждават и себе си, и народа чрез мним героизъм. Ботев въвежда любимите си сатирични образи, за да ги противопостави на светостта на народните жертви. Тиранинът е обрисован пестеливо чрез смислоторна низходяща градация: „коли, беси, бие, псува”. Стихотворението е пълно с негативни чувства и герои, но сред тази галерия има и един положителен – имплицитно противопоставяния образ на автора обвинител. Ботев е атеистично настроен – на мястото на християнския бог той поставя своя вътрешен бог – бога на разума.

В стихотворението „Моята молитва” поетът взема външно формата на християнската молитва, за да вложи в нея коренно различно идейно съдържание. Пародията започва още от мотото на творбата – „Благословен бог наш...” – и се осъществява на всички нива – от словесното до структурно-композиционното. Изградена от антитези, съпоставящи лъжливия християнски бог и лъжливата вяра с истинския бог на разума и истинската вяра, творбата изобличава догматизма, лицемерието и несправедливостта на съществуващия земен ред и много пестеливо прокарва идеята за „правия бог” на разума. Антитеза има във всеки куплет на словесно равнище и в цялостната рамка на стихотворението на композиционно равнище.

Поетът искрено желае да си намери мястото в редовете на революцията, да осъществи своята саможертвена проекция в историята. Писмото, което той изпраща три години по-късно от борда на „Радецки” като войвода на знаменитата чета до майка си и жена си, завършва така: „Обзема ме луда радост, като си наумя, че „Моята молитва” се сбъдва.” Това стихотворение не само служи за пример на следващите поколения революционери, но и охранява с вдъхновение и пример цели поколения поети. Например със стихотворението си „На България” Вазов, който

иначе критикува Ботев за отношението му към религията, на практика буквално парафразира финала на „Моята молитва“. Това е показателно за величието на Ботев, чието творческо дело си остава крайъгълен камък на българската художественост и българската революционност независимо дали някой споделя идеите му, или не.

Безспорните шедьоври на Христо Ботев си остават стихотворенията „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“. И в двете творби е вложена идеята за безсмъртието на бореца за свобода, за дълбоката и органична връзка между юнака и неговия народ, между Апостола и българската вселена. Сам Ботев е българска вселена, български космос.

И неслучайно най-добрите му стихотворения са посветени на две легендарни личности, негови съвременници. И в двете творби има нещо много лично, много съкровено, изстрадано и вълнуващо. През 1868 година Ботев се е готвел да замине с четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа и така се ражда стихотворението „На прощаване“. През зимата на 1871 година Ботев прекарва два вълнуващи месеца в една запустяла воденица край Букурещ с Апостола Левски. И в двете стихотворения поетът тръгва от конкретното и интимното, за да достигне до широки прозрения във философски и исторически план.

Баладата „Хаджи Димитър“ възкресява в художествена форма вярването, че легендарният войвода не е загинал, а е жив и се крие в овчарски колиби „там, на Балкана“. Ботев подема слуха, за да го преосмисли поетически, да му вдъхне идеята за безсмъртието на бореца за свобода. Стихотворението следва един денонощен цикъл. Поетът ни въвежда в дневната картина на робството – страданието на юнака, което е и общобългарско страдание, разкрива настъпването на нощта и постепенното преминаване на героя от действителността в легендата, за да ни върне отново на другия ден в жестоката реалност на робството. Преплитат се конкретно историческото, националното и общочовешкото, дават си среща реалистичният и романтичният тип художествено изображение. В това са магията и уникалността на творбата. Конкретно исторически факт са подвигът на легендарния войвода и мълвата за неговото оцеляване. Национален е пейзажът на хайдушкия Балкан, на българското поле с робската песен на жетварката. Общочовешки значима и философски осмислена е идеята в стиховете:

*Тоз, който падне в бой за свобода,
той не умира...*

Всичко, свързано с юнака, около когото сякаш се е събрала цялата Вселена, е романтично приповдигнато и извисено. Всичко, свързано с нашата робска действителност, е дълбоко реалистично и трагично. Образът на юнака е обгърнат едновременно с романтичен, мъченически и трагичен ореол. Той е поставен на най-българското място – там, на Балкана, младостта му драматично е обречена от лютата рана на гърдите. Отношенията на юнака с околната природа граничат с извънмерното. „Земя и небо“, „звяр и природа“ са параметрите на неговото битие, устата му проклинат не просто турците и робството, а цялата Вселена. По думите на поета Атанас Далчев това е „най-българската картина в нашата поезия“. От Балкана сякаш се вижда цялото поле, чува се неясната песен на жетварката, усеща се дълбоката, но смътна перспектива на робството, на историята, на миналото и бъдещето на нашия народ. Край юнака са се събрали вълкът, соколът, орлицата,

самодивите и тези фолклорно-митични същества са с преосмислени функции – всички те се грижат за юнака.

Творбата има две кулминации: идейна, която прославя подвига на героя – в петата строфа, и емоционална, която по неповторим начин изобразява песента и колоритния пейзаж на хайдушкия Балкан – в седмата строфа. Особено въздействащ в тази картина е асонансът със звука „е“, който се повтаря седемнадесет пъти в едно кратко четиристишие и със своята музикалност спомага за осезаването на метафората за хайдушката песен на Балкана. Оттук нататък реалността се примесва с мистиката и героят се превръща в митично същество, лети в небето и търси духа на Караджата. Така той преминава в легендата, а оттам – в безсмъртието.

Фантастичният момент е най-силен в предпоследния куплет: „И плеснат с ръце, па се прегърнат...“ Финалът ни връща осъзнато към изходната точка на стихотворението – жестоката реалност на робството. Създава се усещането, че то е безкрайно. Кръвта на героя тече цяло денонощие и продължава да изтича (Никола Георгиев), но трагизмът е съчетан с един вълнуващ исторически оптимизъм, вложен в общото внушение на творбата. В този финал тържествува Ботевата философия за живота и борбата: юнакът тегло не търпи, въздава всекиму според доброто и злото, борецът се саможертва и остава безсмъртен в историята.

Най-разтърсващата Ботева творба безспорно е елегията „Обесването на Васил Левски“. Това е стихотворение за мащабите на българското страдание, за голямата българска болка. В него поетът отново слива в едно майката и родината, за да изрази както своята лична скръб по Апостола, така и общонародната мъка.

В творбата се разгръщат два основни мотива – мотивът за майката страдалница и мотивът за смъртта. Потресаващо звучи граченето на гарвана на фона на зимната виелица и представата за българския гроб. Майката родина е черна робиня, свещеният глас на нейното страдание е глас в пустиня. Но най-силно и най-страшно е посочването на мястото на трагедията – „град София“, и драматичното обръщение „Българийо“.

Дълбоката връзка между Апостола и неговия народ е изразена чрез метафората „и твой един син, Българийо, / виси на него със страшна сила“. Алитерацията със звука „с“ засилва злокобната атмосфера на събитието. Най-страшно прозвучава стихът „Гарванът грачи грозно, зловещо...“. Последователната алитерация в рамките само на един-единствен стих „гар-“, „гра-“, „гро-“, „зло-“ се съчетава с цезури между четирите лексеми и през тях сякаш нахлува зловещият дъх на зимната виелица (Атанас Далчев). Последвалата строфа в стихотворението завършва в безнадеждния кръг на българското страдание:

*Зимата пее своята зла песен,
вихрове гонят тръни в полето,
и студ, и мраз, и плач без надежда
навяват на тебе скръб на сърцето...*

Гениалните идеи и послания на Ботевата поезия намират естествена приемственост в неговата публицистика, в неговото революционно дело и лична саможертва. Творчеството на най-българския ни поет представлява безпощаден анализ на предосвободенската действителност, на мястото, което страната ни заема в тогавашна Европа. То е проникновено разбиране на миналото и мост към

бъдещето. Ботевите фейлетони, седем на брой, имат същата поетическа мащабност и революционна решителност.

Във фейлетона „Политическа зима“, изпълнен с политически метафори, е казано почти всичко за тогавашна Европа, България и османска Турция. Творбата е уникална картина на робската действителност, на липсата на идейна ориентация и перспектива в българския политически живот. В публицистиката си Ботев безпощадно разголява безпътицата на робството и заявява оптимизма си за историята. В своите статии поетът поставя категоричния императив за необходимостта от революция „безпощадна, отчаяна, решителна“, която да бутне „болния човек“ – Турция, и да открие нови исторически перспективи пред народа ни.

Фейлетоните и статиите на Ботев като „Политическа зима“, „Примери от турското правосъдие“, „Наместо програма“, „Народът – вчера, днес, утре“, „Длъжностите на писателите и журналистите“ и редица други имат същия изповеден и обобщителен характер, същия пулс и ритъм, същата категоричност, с които се отличава и неговата поезия.

Ботев несъмнено заема първото и най-важно място в Менделеевата таблица на българската поезия (Пеньо Пенев). Народът прие творческия и житейския му подвиг и ги превърна в легенда. На това се дължи невероятната мъгла, която избухва в определени интервали от време чак до 1967 година – че Ботев не е загинал на Вола, а е жив и е на заточение в Диарбекир. Така българският народ символично не пожелава да повярва на логиката на историята, твърдо убеден в логиката на Ботевата метафора за безсмъртието на бореца за свобода.

Върни се обратно в съдържанието!

МИНАЛО И НАСТОЯЩЕ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ИВАН ВАЗОВ

За творчеството на Вазов от 80-те години на миналия век до наши дни са изречени най-различни определения и тълкувания. Наричат го „патриарх на българската литература“, защото той е първият професионален писател у нас и за него може да се каже онова, което Белински казва за Пушкин: „Началото на всички начала.“

Вазов е първият наш литературен творец, който заживява със съзнанието, че е летописец на историческите превратности и съдбини на нашия народ. Той разработи почти всички литературни жанрове – от късото лирическо стихотворение през одата и баладата до голямата епическа поема; от разказа и повестта до романа; от статията и публицистичния очерк до комедията и историческата драма.

Вазов живее в превратно историческо време. Той е съвременник и свидетел на почти всички значими събития от новата ни история – Априлското въстание, Освободителната война, Съединението на България и последвалата го Сръбско-българска война, трите войни от началото на века и двете национални катастрофи. В никое от тези събития Вазов не участва пряко и активно. Още от младите си години той живее със съзнанието, че е свидетел и летописец на историята, и подчинява музата си на голямата тема за България.

Ранното му младежко творчество включва стихотворения, посветени на природата и любовта. От тях обаче поетът бързо се отказва. През тревожната 1875 година в стихотворението „Новонагласената гула“ Вазов дава своя обет пред родината и му остава верен до трагичната 1919 година, когато издава стихосбирката „Люлека ми замириса“. В нея, оценявайки половинвековната си литературна дейност и изминатия творчески път, Вазов с явна горчивина и сдържано прискърбие пише:

*Но, родино, за тебе пях!
Ти цяла беше в песента ми
и да открива не посмях
светаята светих в душа ми...*

Вазов е представител на една преломна литературна епоха. В неговото творчество си дават среща възрожденският сантиментализъм на нашата литература, романтизмът като творчески метод и настъпващият критически реализъм. Пред своя близък приятел професор Иван Шишманов Вазов изповядва: „Докато в прозата си аз съм реалист, в поезията съм повече романтик.“ Това твърдение на автора е относително вярно. Големият учител и вдъхновител на Вазов е френската сантиментална и романтична литература, особено творчеството на Виктор Юго. Влияние на романтизма ще открием не само в „Епопея на забравените“, но и в „Под игото“.

Вазов разработва различни литературни жанрове, но навсякъде си остава преди всичко поет, дори и в прозата му се усещат задъханият ритъм, импулсите и вдъхновението на поетическото му съзнание и всички тези особености намират израз в особения строеж на фразата, в честите прекъсвания на повествованието, в преките авторски намеси и лирически отклонения. Особено показателен в това отношение е финалът на разказа „Тъмен герой“, където писателят обширно изнася една прочувствена тирада за необходимостта от милосърдие в българския живот. Най-

забележителни Вазови романтични и поетически намеси в повествованието обаче си остават главите „Пиянството на един народ“ и „Пробуждане“ от романа „Под игото“.

Първото стихотворение, с което Вазов изгрява на литературния небосклон, е „Борът“, отпечатано през 1870 година в „Периодическо списание“. То донася началната поетическа слава на автора си благодарение на едно недоразумение в рецепцията му. Мнозинството читатели, сред които и Любен Каравелов, тълкуват тази пейзажна творба като алегория за падането на България под турско робство. Това говори за особената емоционална нагласа на тогавашното общество, за властващите стереотипи във възрожденското културно мислене и светоусещане, което е до крайна степен иносказателно, условно и алегорично.

Първите три стихосбирки на поета – „Пряпорец и гусла“ (1876), „Тъгите на България“ (1877) и „Избавление“ (1878) вървят по горещите следи на събитията. В тях Вазов разкрива своята емоционална и импулсивна натура, своето вдъхновение на поет и патриот. Това са стихотворения, родени от конкретни поводи, творби, от които блика ентузиазмът на патриотично, русофилски и славянофилски настроения автор. Но истински Вазов се оформя като творец в първото следосвобожденско десетилетие – през пловдивския си период и по време на живота си в Одеса. Тогава се очертават и се оформят основните тематични линии на неговото творчество: миналото в героико-романтичен план, изобразено в творби като цикъла „Епопея на забравените“, повестта „Немили-недраги“ и романа „Под игото“, и миналото в битово-сатиричен план – в разказа „Хаджи Ахил“ и повестта „Чичовци“. Особена пресечна точка на Вазовите художествени внушения е цикълът „Епопея на забравените“ с неговата двойна насоченост във времето – като възхвала на героичното минало, поставено на пиедестал, и като косвена критика към дребнавото настояще, белязано със знака на „тъмните герои“ на новата епоха.

В романа „Под игото“ Вазов слива в една двете линии на изображение в лицето на герои като Бойчо Огнянов, д-р Соколов, Кандов, Боримечката, от една страна, и господин Фратю, хаджи Смион, Мунчо – от друга. Последните са малките герои на отминалата епоха с характерния ѓ битов колорит, онези „партизани на приготвянето, а не на въстанието“, „неспособни да прекратят от микрокосмоса на бита в макрокосмоса на историята“ (Милена Цанева). В разказа „Дядо Йоцо гледа“ – малкия белетристичен шедьовър на Вазов от началото на века, по уникален начин се сливат възрожденският идеализъм в представата за нова България и пълното разочарование от рухването на идеалите в съвременната епоха. Вазов е автор на двадесет и два тома събрани съчинения, тези произведения бележат голямата художествена дъга, която осмисля неговото творчество в синтез между минало и настояще.

Една от възловите му творби, едновременно пресечна и отправна точка към останалото му творчество, е цикълът „Епопея на забравените“. Одите в този цикъл постигат изумително тематично, стилово и образно-емоционално единство. Тези дванадесет творби са посветени на героите от Българското възраждане, на онези исторически личности, които на дело и със слово бележат най-големите извисявания на българския национален дух. Вазов написва цикъла от 1881 до 1884 година във времето на пълна творческа зрелост и под напора на силни патриотични чувства. Пет от тези оди са създадени само за три денонощия и в тях вдъхновението на поета е достигнало пределни мащаби. Цикълът обхваща един исторически период от 115 години и в него място намират почти всички водещи личности на Българското

национално възраждане, оставили неизличима следа в историята – Паисий Хилендарски, Раковски, Бенковски, Волов и Кочо Честименски, братя Жекови и братя Миладинови, героите на Перушица и героите на Шипка. Единствено Ботев е пропуснат. Това може да се обясни с факта, че в цикъла водеща е националната идея, култът пред българското. А със своя бунт срещу условностите и традициите, срещу църквата и обществения ред, със своя утопичен социализъм и идейна нестандартност, със своята извънмерност Ботев не се вписва в концепцията на Вазовия замисъл. Нему Вазов посвещава прекрасното стихотворение „Радецки“, но друг е въпросът, че Вазов не успява да осмисли и да оцени гениалността на Ботевите възгледи, новаторството и оригиналността на Ботевата личност.

Жанровото определяне на цикъла като „епопея“ е метафорично. Като летописец Вазов живее с желанието да създаде епопея на националноосвободителните борби. Това той осъществява отчасти в едноименния цикъл и отчасти в романа „Под игото“. Вазов много точно усеща, че живее във времето, когато „епопеята на героите започва да се превръща в епопея на забравените“ (Милена Цанева). Нещо повече – цялото Българско възраждане и първите следосвободенски десетилетия са изпълнени с българския копнеж, с българския блян по епопея.

Епопеята в литературоведски смисъл е голямо епическо произведение, посветено на преломен исторически момент, в което се разкрива цялостно народният живот от социалните низини до върховете на държавата. Типичен пример за епопея е романът на Лев Николаевич Толстой „Война и мир“. За да се осмисли националният живот и да се създадат предпоставки за раждането и реализирането на епопеята като жанр, задължително е необходимо да съществува историческа дистанция между времето на събитието и времето на написването на творбата. При Толстоевия роман-епопея тази историческа дистанция е от половин век. Времето на събитието в романа „Война и мир“ са войните между Франция и Русия от 1805 до 1812 година, а романът е отпечатан през 1865 година. При Вазов ситуацията е съвсем различна. Последната му ода – „Опълченците на Шипка“, разкрива боя на легендарния връх през 1877 година, а първите оди от цикъла са създадени само пет години по-късно. Липсата на необходимата дистанция във времето е изцяло компенсирана от друга, психологическа дистанция, от авторовото съзнание, че са се сменили епохите. Епохата на Бойчо Огнянов и дядо Йоцо постепенно е заменена от „тъмните герои“ на новото време – време, което роди образа тип Бай Ганьо. Поставайки на пиедестал героите от Българското възраждане, Вазов отправя критика към настоящето. Липсата на историческа дистанция във времето поетът заменя с друга, патетична дистанция в сферата на нравственото съзнание, съпоставяйки епохите и различния мащаб на техните герои.

„Епопея на забравените“ е разконцентрирана във времето. Поетът подхожда избирателно към епохата на Българското възраждане. Той съзнателно откроява героичните моменти и пренебрегва битовите. Изтъква подвига и премълчава позора, макар много добре да знае, че нашето Възраждане е една епопея, пълна едновременно с „геройство и срам“. Поетът подхожда избирателно и към своите герои, той ги разкрива пред читателя в драматични моменти от живота им, когато са изправени пред проблема за избора, и използва тази фрагментарност за безпроблемно осъществяване на резки преходи между отделните части на стихотворенията. Така например Левски е изобразен в момента, когато напуска

манастира и тръгва по пътя на борбата, в миговете на най-усилна апостолска дейност, в часа на предателството и в сублимния миг на обесването. Бенковски е разкрит в мига преди смъртта, Паисий е изобразен не в годините на усилен събирачески труд по черкви и манастири у нас и в странство, а в мига, когато тържествено завършва своя труд, патетично се изправя и сякаш пред огромна аудитория заявява:

*От днеска нататък българският род
история има и става народ.*

Вазовите оди представляват ненадмината художествена оценка на времето, чиято валидност в нашето национално самосъзнание надминава оценката на историците. Умението на поета да извлече от историческата личност и историческия факт основното, есенцията, да постави умело акцента върху вълнуващото предопределя щастливата съдба на неговите стихове. Историците и до днес спорят дали поп Кръстьо е действителният предател на Левски, но от съзнанието на поколенията читатели не може да се изтрие Вазовият гняв към предателя, „тоя мръсен червяк, тоя низък роб“. Литературният критик д-р Кръстьо Кръстев, редактор на списание „Мисъл“, възразява срещу Вазовата трактовка на образа на Левски в риторичния монолог на Апостола в началото на одата. Вазов обаче отказва да се съгласи с историческата истина в името на своята нова художествена истина за героя, подчинена на общия епопеен замисъл. Авторът подхожда към миналото не от позицията на историк, а от позицията на поет. Цялото му творчество е носталгично обърнато към славното минало на Българското възраждане и в най-голяма степен това важи за „Епопея“-та. Вазов е изключително убедителен в представата, която създава за своите герои, извличайки от многобройните събития в живота им основното и най-важното. За него главното в образа на Апостола на свободата Васил Левски е историческата му прозорливост, благодарение на която той се откроява сред своите съвременници:

В бъдещето тъмно той гледаше ясно...

За Вазов Бенковски, апостолът на панагюрското въстание, не е нищо друго освен „човекът, що даде фаталния знак“. Достатъчно е да посочим в „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов предсмъртните думи на Бенковски, изречени при вида на пламналата Тракия: „Моята цел е постигната вече. В сърцето на тирана аз забодох такава люта рана, която никога няма да заздравее. А на Русия – нека тя заповяда“, или да си припомним, че Бенковски е карал селяните предварително да палят къщите си, преди да излязат на позициите – за да разберем художествената правдивост на изважания от Вазов образ.

За Вазов Раковски е „мечтател безумен, образ невъзможен“, „поет и разбойник под съща премяна, „мисъл и желязо, лира и тръба“ и тези характеристики са най-точният щрих в образа на големия романтик, идеолог и стратег на българската национална революция.

Забележителна е Вазовата художествена оценка на Априлската епопея. В нея се съдържа романтичното светоусещане и отношение на писателя към миналото, характерно както за „Епопея“-та, така и за „Немили-недраги“ и „Под игото“:

*О, движенье славно, о, мрачно движенье,
дни на борба горда, о, дни на паденье!
Епопея тъмна, непозната нам,
епопея пълна с геройство и срам!*

Дванадесетте оди от „Епопея на забравените“ се отличават с тържествена интонация, риторичен стил, многобройни лирически встъпления и лирически отклонения, градация на чувството, антитези и контрасти. Одическият стил на Вазов има една-единствена цел – да възвеличи подвига на героите от миналото, издигнати на пиедестал в творческото съзнание на поета. Сред тях се откроява образът на Левски – герой на не едно Вазово произведение. Образът на Апостола е обект на художествено изображение и претворяване в разказите „Из кривините“ и „Чистият път“, в повестта „Немили-недраги“, а и в романа „Под игото“, макар и индиректно, тъй като Васил Левски е основният прототип и на Бойчо Огнянов. Навсякъде Вазов увенчава героя си с недостижимост и легендарност, но в най-голяма степен това важи за едноименната ода от „Епопея на забравените“. Тук той е извисен в съзнанието на читателя посредством многобройни художествено-поетически прийоми и най-вече посредством натрапчиво повтарящото се и митологизиращо Апостола лично местоимение „той“, чрез което творецът сякаш сочи с пръст високо горе в сферата на героичното и прекрасното. За засилване на антитезния ефект предателят поп Кръстьо е унижен от Вазов чрез показателното местоимение „тоя“, съчетано с „туй“. Така се създава първата вътрешна опозиция в одата – между Апостола и предателя. В следващия момент Апостола е противопоставен на тиранина, а още по-следващата стъпка е да се проектира образът му на плоскостта на световната история и християнската митология, да бъде сравнен с Прометей и Исус. Онова, с което се отличава Левски в творбата на Вазов, са гражданска доблест, идеализъм, честност, самоотверженост и отдаденост на делото. Левски е едновременно индивидуализиран, но и слят с образа на народа, изведен като негова еманация. Същевременно Вазов го отграничава от простосмъртните селяни, които го имат за светец, със следния стих:

*От лице му мрачно всички се бояха,
селяните прости светец го зовяха.*

И Васил Левски, както и другите герои от „Епопея“-та, е разкрит в момента, когато прави съдбовния си избор в живота. Дякона изоставя досегашното си битие, той хвърля монашеското расо, защото манастирът е станал тесен за душата му, разбрал е, че канонът и молитвите не могат да премахнат робството, че са нужни дела. В момента на най-голямо извисяване в апостолските му деяния онова, с което превъзхожда своите съвременници, е историческата му прозорливост. Писателят внушава, че славният герой на миналото, надраснал своите съвременници, хвърля мост към бъдещето. И затова никъде в своето творчество Вазов не си позволява да го изобрази в битова светлина, в ежедневието. В края на десета глава от повестта „Немили–недраги“ хъшът Македонски се среща с Левски в дома на баба Тонка в Русчук, но истински контакт между двамата е немислим. Вазов прекъсва повествованието за делата на Македонски и чрез христоматийния вече словесен портрет на Левски умело се „измъква“ от необходимостта да описва срещата между двама герои, които стоят на толкова различни художествено-емоционални нива.

Във финала на одата за Левски бесилото като неизбежен елемент на историческите реалии претърпява сложна метаморфоза, превръща се в синтез на трите начала, изобразени като водещи в одата – тиранията, предателството и героизма в историята. То вече не е знак на престъплението и срама, а на блясъка и славата. Поетът, с присъщия си романтичен стил, съпоставя смъртта на бесило с

кротката смърт на легло. Първата увенчава героите с неувяхваща слава и е най-прекият път към безсмъртието, втората е смъртта на подлещите, шпионите и мръсниците в робското минало.

Трагично-величав е подвигът на героите от перущенската черква в одата „Кочо“. Вазов „отключва“ разказа с равносметка за миналото като епопея „тъмна“. Противопоставянето „тъмно – светло“ и „позор – слава“ са ключови корелации в цялото Вазово творчество. Още заглавието на творбата показва, че поетът е разколебан между тезата за индивидуалния и тезата за колективния подвиг в историята. И двата подвига имат своето място в „Епопея“-та. „Кочо“ или „Защитата на Перущица“ – Вазов се отказва да отсъди кое от двете е по-важно и ги слива в едно, така както слива в едно българи и руси в одата „Опълченците на Шипка“, в която генерал Столетов и опълченците са еднакво важни фигури за успеха на делото. Защитата на Перущица е изключително драматична и трагична художествена картина. В нея поетът проследява онова надигане на роба в оня сублимен исторически момент от българската история, който измива позора от „челото“. Картината на боя се отличава с изключителна динамика, експресивност, висока глаголна температура, честа смяна на гледните точки към събитието – отвътре, отвън. Защитници и нападатели на черквата са контрастно изобразени и противопоставени нравствено. Силата и трагизмът на внушението са предопределени от факта, че боят е неравен, че от едната страна са освирепели башибозуци и редовна войска, а от другата – жени, деца, старци. Забележително е лиричното отклонение в кулминационния момент на боя, в което Вазов хвърля поглед към миналото от историческа перспектива и оценява събитието през призмата на най-славните примери в световната история:

... славно както Прага, както Сарагоса,

...

ти с твойта смърт страшна и храбри моми

Картаген надмина, Спарта засрами...

Централен образ в одата е Кочо Честименски, „простият чизмар“. От тримата перущенски герои, извършили аналогичен подвиг – Спас Гинев, Спас Цинцарина и Кочо Честименски – Вазов избира Кочо. И не защото му е роднина, както го обвиняват някои перущенци, а защото Кочо е типичен представител на онова средно съсловие от занаятчии, което по мнението на автора е движеща сила на Априлското въстание. Същото схващане ще срещнем и в романа „Под игото“. Миналото е имало своя Бойчо Огнянов и своя Каблешков, които са повели народа в решителна схватка с тиранина. Но централните образи, които със своите типични черти и характеристики, естествено, стават обект на психологически анализ, са чорбаджи Марко и Мичо Бейзадето. Образът на Кочо е безкрайно трагичен и психологически усложнен, изображението му е емоционално и живо, а картината на насието е разтърсваща и покъртителна с философското проникновение на финалните стихове:

И господ от свода, през гъстия дим,

гледаше на всичко тих, невъзмутим!...

В героичната поредица от тъмната бездна на миналото блясва образът на Паисий – „един монах тъмен, непознат и бледен“. Романтичният ореол около тази личност се създава от множеството биографични неясноти от историческа гледна точка. Поетът умело използва загадъчната атмосфера, която витае около личността

на Паисий, за да обгърне образа на своя герой в тайнствената вездесъщност на древните библейски пророци. Вазовият Паисий е величав и патетичен, неговата съдбовна мисия е завършена в оня миг, когато той символично се изправя пред своя народ и пред неясната перспектива на неговото бъдеще, за да заяви тържествено:

*От днеска нататък българският род
история има и става народ.*

Поетът гледа от позицията на своето време, на своето настояще и вижда тези 120 години на Българското възраждане като една непрекъсната линия от подвизи и слава. Паисий като личност му импонира със своя искрен и дълбок патриотизъм и чрез него и неговия епохален труд самият Вазов прави своя поетичен прочит на българската история.

В цикъла „Епопея на забравените“ заедно с историческите личности на Възраждането свое достойно място намира и фолклорно-митичната фигура на Крали Марко, нему поетът е посветил една от най-възторжените си строфи в началото на одата за братя Миладинови. През народно-поетичния герой сякаш диша духът на миналото и в него се съдържа силата, която води българина към бъдещето.

Романтично приповдигната и сложно изобразена е личността на Раковски. Неговият образ е тържество на романтичния стил, а и самата историческа личност предполага подобна трактовка. Чрез Вазовия поетичен език героят е представен като „един само буден сред толкова спящи“. Неговата „вражда“, както и неговата любов са неописуеми. „Мъдрец и луд“, „поет и разбойник“, „мисъл и желязо“, „лира и тръба“ – това е не само и не просто Раковски, това е величавата епоха на Българското възраждане, отправила взор към „бъдещето тъмно“.

Безспорна кулминация в цикъла „Епопея на забравените“ е одата „Опълченците на Шипка“. Нейната трагична и величава картина на боя е погледната от две страни: от настоящето – като ставане и сегашност, и от миналото – като историческа перспектива. Единствено с тази двойствена като исторически миг гледна точка може да се обясни внезапният преход към епилога, в който поетът се дистанцира от героите си и завършва одата в друг исторически ракурс:

*И днес йощ Балканът, щом буря зафаща,
спомня тоз ден бурен, шуми и препраща
славата му дивна като някой ек
от урва на урва и от век на век...*

Ключово разбиране за отношението между минало и настояще и тяхната несъизмеримост се съдържа във финала на повестта „Немили-недраги“: „Бедни, бедни Македонски! Защо не умря при Гредетин?!...“ В тази Вазова творба героите не са така трагично величави както в „Епопея“-та. Белетристът изобразява цяла галерия от образи в битов план – образи на изгнаници – сложни, противоречиви и нееднозначни. Вазов добре познава живота и нравите на хъшовете, самият автор е прототип на един от героите в повестта – Бръчков. Хъш в представите на Вазов означава повече от социален статут, в това понятие авторът влага идейно-емоционална семантика. По думите на Странджата да си хъш, това значи „да се мъчиш, да гладуваш, да страдаш, с една дума, да бъдеш мъченик“. Същите мъченици, които познават студата на браилските улици, глада и гоненията, завършват трагично живота си на Гредетин и остава единствено Македонски – живата и печална връзка между минало и настояще. Затова във финала на повестта тонът на Вазов е

толкова горчив, изпълнен с омерзение към унижителното настояще, в което някогашният славен хъш и боец е принуден да мете със здравата си ръка канцеларията на грубия писар. Финалното изречение в повестта хвърля като бомба укор към настоящето.

Чрез романа „Под игото“, създаден в Одеса, Иван Вазов синтезира в едно две линии при изображението на живота в предосвободенска България – героико-романтичната, възплътена от герои като Бойчо Огнянов, Соколов, Кандов, Боримечката, и битово-сатиричната – в образите на „чичовците“ г-н Фратьо, Мунчо, хаджи Смион, Мичо Бейзадето. Има нещо трагично в българската съдба и българската литература, затова две от най-ярките произведения на тази литература, визиращи началото и края на турското робство – „Похвално слово за Евтимий“ от Григорий Цамблак и „Под игото“ от Иван Вазов, са писани все в изгнание и все в Русия (Бистра Ганчева). Вазов споделя, че писането на „Под игото“ е удовлетворило неговата носталгия, че, сядайки пред белия лист, той отново е започнал да диша въздуха на България. Неслучайно творбата носи характерното подзаглавие „Из живота на българите в навечерието на освободителната война“.

Сюжетът е обхваща период от една година – от май 1875 година, когато Иван Кралича, под името Бойчо Огнянов, идва в Бяла Черква, до май 1876 година, когато загиват главните герои на романа. В този кратък интервал от епическо време писателят е визирал процеси и явления, характерни за българското общество в продължение на две десетилетия – проникването на театъра и първите театрални постановки, новобългарското образование, превърнало се в грижа на цялото общество, живота в българските градчета от онова време, различните социални типове на епохата – от дребните занаятчии и селяните до духовенството.

В основата на романа, както и във всички Вазови творби, стои документалното. Почти всички герои имат свои прототипове. Сред тях се откроява чорбаджи Марко – в негово лице писателят е изобразил собствения си баща Минчо Вазов. Градчето Бяла черква – някогашният Сопот – се превръща в микромодел на българското общество от онова време. Целта на автора е да покаже съзряването на революционните процеси и преломния момент в психиката на петвековния роб. Въстанието далеч не е главна тема на романа и тази своя концепция писателят е изяснил в ключовата глава „Пиянството на един народ“: „Самата борба, която последва, не заслужава името си.“ На това се дължи фактът, че по-голямата част от романа е посветена на подготовката на въстанието, а по-малката – на самото въстание. При избора на заглавие Вазов прави анкета сред свои приятели в Одеса между „Кървава заря“, което набляга върху приключенската фабулна линия, и „Под игото“, което насочва към атмосферата на българското общество, чието изображение е главна художествена задача на произведението.

В романа се натъкваме на едно интересно сюжетно решение. След като подготовката на въстанието се осъществява в Бяла черква и тя е естественият декор за изява на главните герои, при избухването на въстанието писателят чрез различни сюжетни ходове премества действието в Клисурса, а за Бяла черква той създава главата „Историята на един невъстанал град“. От една страна, Вазов иска да остане верен на историческата истина – Сопот, прототип на Бяла черква, наистина не въстава. Но, от друга страна, по-важното е, че основната маса от герои в „Под игото“, които трескаво участват в подготовката на борбата, са мирни хора, не са професионални революционери и нямат друго войнско битие освен ентузиазма –

„плява, която бързо пламва и гасне“. Те са повече „партизани на приготвянето, а не на въстанието“ и логиката на повествованието изисква Бяла черква да не въстане.

„Под игото“ е първият български роман. Създавайки уникалната си творба, Вазов не е имал образци, не е имал модели в българската художествена проза. Затова неговият замисъл е да създаде едно произведение, което да наподобява донякъде романа на Виктор Юго „Клетниците“. Пред професор Шишманов той признава, че пристигането на Кралича в дома на чорбаджи Марко доста напомня идването на Жан Валжан в дома на свещеника. Не само началната сцена, а и цялостната фабулна линия на произведението е силно повлияна от принципите на авантюрния роман, на западната романтична и сантиментална литература – от романите на Юго до писатели като Евгений Сю (Милена Цанева). С това можем да си обясним многобройните критични ситуации, в които героите попадат по невероятен начин и пак по невероятен начин се измъкват от тях.

Редом с това обаче чрез многобройните картини из българския предосвободенски живот, предадени с реалистична вещина, Вазов създава друг тип произведение – роман-епопея за цялостната битова и историческа социокултурна ситуация през последния стадий на Българското възраждане. Композицията на романа е разделена на три големи части. Първата е най-обстоятелствена и изпъстрена с най-много сцени от мирния живот, затова е най-статична и в нея връзката между дълбоко реалистичното съдържание на романа и неговата приключенска фабулна линия е най-слаба и неустановена. Напрежението стремително нараства във втората част на романа, динамиката се засилва и постепенно сюжетните ходове вземат превес над реалистичните сцени от живота. В тази част е и емоционалната кулминация на творбата – в главите „Новата молитва на Марка“ и „Пиянството на един народ“. Третата част е най-динамична и най-близо до принципите на авантюрния роман, тя разкрива погрома на несъстоялото се въстание и проследява трагичната съдба на главните герои.

Ако се позовем на самия автор, то „Под игото“ е роман за уникалното в историята ни опиянение на българския народ. Романистът си е поставил задачата да отговори на себе си и на своите читатели на въпроса: Какво изкара кротките абаджии на средногорските височини – сублимни височини! – с черешовите топове? И отговорът на писателя е категоричен – идеите, които създават духа на времето, лудостта в историята, която няма аналог в никоя друга година на робството. Писателят целенасочено води към внушението, че годината 1876 е уникална в българския живот. Това негово внушение съвпада с фатализма на героите, които възприемат простото съвпадение на цифри в черковнославянския израз „Туркия ке падне“ = 1876 като божествено откровение („Новата молитва на Марка“).

„Под игото“ ни среща с цяла галерия от плътно изписани образи, сред които се открояват професионалният революционер Бойчо Огнянов, д-р Соколов, представителят на тогавашната интелигенция Кандов, представителят на селячеството Боримечката, страстният русофил Мичо Бейзадето, умереният чорбаджи Марко, туркофилите чорбаджи Юрдан и Кириак Стефчов. Естествено, Огнянов е централният образ, единственият романтичен тип, който няма действителен прототип. В изграждането на образа му Вазов е използвал черти от характера и случки от живота на апостолите Левски и Стоян Заимов. Романът е немислим без присъствието на Бойчо Огнянов. Той започва с неговото идване и завършва с неговата смърт. По думите на Милена Цанева Бойчо Огнянов е катализатор на революционните процеси в Бяла черква. Той организира всичко, той създава революционното брожение и неговото присъствие в критичните точки на сюжета е закономерно. Бойчо е главната тема на разговорите в женския метох при неговото идване, той е централен герой в главата „Радини

възбуждения”, където пламва за пръв път романтичната му любов към учителката. Нему е отредена неблагоприятната мисия да обори утопичните възгледи на Кандов в главата „Силистра йолу”. Но Бойчо Огнянов далеч не е най-сполучливият човешки характер, създаден от писателя. Напротив. По единодушното мнение на критиката образът му е малко схематичен, лишен от особена психологическа сложност и дълбочина, лишен от противоречия именно защото е натоварен с важна сюжетоградивна функция. Единствената човешка слабост, която проявява Огнянов в повествователния дискурс, е несправедливата ревност към Рада в Клисура. Той е обрекъл себе си на делото, раздава му се докрай и загива като истински революционен апостол.

Далеч по-убедителен е образът на д-р Соколов. Вазов го е изградил с проникновено психологическо майсторство. Неговото присъствие в романа е неотразимо. По думите на писателя той е разколебан между революцията, Клеопатра, Лалка и беювицата. Той е честен и всеотдаен като Огнянов, герой като него, но заедно с това значително по-многоизмерен. Социалистът Кандов не е типична фигура за българското общество по онова време. Чрез неговия образ писателят по-скоро спори със своите съвременници от следосвобожденска България, когато социализмът прониква у нас. Вазов гледа на социалистите като на хора идеалисти, благородни и честни, които обаче не познават реалната българска действителност. Вазов е един от малцината наши писатели, които не се увличат по модната за времето си социалистическа идея. И понеже е художник, верен на реалистичния рисунък, той оборва възгледите на Кандов, но го представя като един от героите и като трагична жертва на въстанието.

Образът на Боримечката е възплъщение на жизнената енергия, на неукротимия дух и сила на българското селячество. Той е единственият от положителните герои на романа, който не загива на финала, не се поддава на общото чувство на униние, запазва докрай оптимизма си и изрича думите: „Та ако Клисура загине, няма да загине Българията я!” Той забягва във Влашко и по-късно става герой на романа „Нова земя”, замислен от Вазов като продължение на „Под игото”. В следосвобожденската действителност обаче Боримечката претърпява сериозна идейна и нравствена метаморфоза – от герой на Априлското въстание с положителна функция той се превръща в политически партизанин и търгаш. Неговата деградация отново отвежда към Вазовата теза за смяната на епохите, за несъответствието в ценностен план между минало и настояще.

Мичо Бейзадето и особено чорбаджи Марко са типичните представители на средния български еснаф. Според Вазовите възгледи именно тази прослойка е основна движеща сила на процесите в българското общество по онова време. Като човешки типове те са противоположни. И затова писателят ги е поставил в ролята на опоненти в Ганковото кафене – „този малък парламент”.

Чорбаджи Мичо с неговото страстно русофилство и неукротим оптимизъм е представител на романтичния тип „партизани на приготвянето”. Той вярва фанатично в освободителната мисия на Русия.

Чорбаджи Марко е типичен скептик, той гледа критично на „лудите глави” и е убеден, че въстанието би имало фатален изход, защото България се намира „во чрево адово”. Но в концепцията на романа от особена важност е да се подчертае как дори у трезвия скептик тържествува логиката на романтиците и неслучайно в главата „Новата молитва на Марка” самият Марко си повтаря неколкократно: „Лудите, лудите, те да са живи.”

Романът „Под игото” майсторски илюстрира как в изключителния исторически момент, когато робството е стигнало нетърпима фаза, лудостта в историята взема връх над трезвостта. Във възловата за повествованието глава „Пиянството на един народ”

авторът сравнява апостолите от Априлското въстание през 1876 година с предишните апостоли – Раковски и Левски, за да изтъкне, че времето, в което те са живели, е било все още незряло и народът не е бил готов за въстание. Едва преди двадесетина години, когато Раковски намекнал за въстание в едно село, се наложило да се спасява от „пайванта на селяните” с помощта на женски дрехи, а сега тази идея със стихийна сила прониква навсякъде и обхваща всичко – и Балкана, и равнината, и колибата на сиромаша, и килията на монаха. „Даже и чорбаджиите, жигосаната класа, спъвалото на народното напредване, се намериха под обаянието на идеята, която вълнуваше умовете на средата им.” Революционният дух е она, който извършва чудната историческа метаморфоза на кротките абаджии в бунтовници. Паралелно с това Вазов внушава, че главната причина за неудачите на Турция е изоставането на Османската империя от духа на Европа и новите процеси. Безспорно Вазов не е справедлив в оценката си за самото въстание – „не заслужава името си”. За разлика от мемоариста Захари Стоянов той не го и познава и това предопределя скептичното му отношение към събитието. Когато неговите съграждани пеят революционната му песен „Боят настава...”, самият Вазов емигрира в Одеса (Светлозар Игов). Но същевременно Вазов е както романтик, който търси яркия контраст между небивалия ентузиазъм на подема и жестокото разочарование на погрома, така и реалист, който разбира, че от неговите мили съграждани не стават бунтовници, че истинските бунтовници са малцина.

Писателят с много горчивина разкрива вредната роля за българското общество по онова време на стефчовци и юрдановци, които в трагичния момент на погрома тържествуват като спасители на населението. Същият г-н Фратю, който в главата „Силистра йолу” държи гръмка и помпозна реч за българското *liberé*, в края на романа се провиква в Ганковото кафене: „Да живее негово величество султанът!” Писателят злъчно заключава: „Времената бяха такива, щото Юрдановците бяха прави и Фратювците бяха честни...” За автора погромът на Априлското въстание е едно страшно пробуждане, отрезвление от лудостта. Историята е една стара куртизанка, която се кланя на победителите, въстанието е поетическо безумие, защото младите народи, както и младите хора, са поети.

Финалът на романа е дълбоко трагичен. Подлостта взема връх, лудият Мунчо е единственият, който се осмелява да протестира. Това е финал на едно разтърсващо реалистико-романтично произведение – истинската епопея на Вазов за българското минало.

Следващите романи на Вазов – „Нова земя” и „Казаларската царица”, нямат същия литературен успех, което говори, че темата за героичното минало вече е изчерпала своя потенциал. Затова Вазов все по-трайно залага на критико-реалистичната линия, изобразяваща настоящето. Началото на 90-те години бележи смяна на поколенията, а оттам на преоценка са подложени и възгледите за литературата. 40-годишен, Вазов получава прозвището „дядо”. То е колкото израз на уважение към него, толкова и на иронично неуважение. Писателите от кръга „Мисъл” д-р Кръстев и Пенчо Славейков го обявяват за бивш поет, за старомоден, а творческия му метод – за безнадеждно изчерпан. Славейков и Кръстев се борят за европеизация на българската литература и отърсването ѝ от националните проблеми и задачи, чийто най-ярък изразител е Вазов. Писателят се отдава на общественото поприще и след неуспеха на романите се насочва към късите белетристични форми.

В началото на века той издава сборниците с разкази „Видено и чуто” и „Драски и шарки”, сред които се откроява „малкият му белетристичен шедьовър (Милена Цанева) „Дядо Йоцо гледа”. Това е разказ, който синтезира търсенията на Вазов и осмисля в няколко аспекта проблема за отношението между минало и настояще. Неслучайно Вазов

избира героя му да е сляп и да живее в затънтено балканско селце. По този начин той го отграничава от българската общественно-политическа действителност след Освобождението. В такъв смисъл като писателска находка дядо Йоцо е герой идея, представител на Българското възраждане и контрапункт на нова България. В началото на разказа Вазов разсъждава какво би станало, ако възкръснат всички онези предци, които в условията на робството са мечтаели за свободна България. Затова му е необходим сегашен герой, който да е представител именно на тези предци и да напълно чужд на тъмните качества и страни на новата действителност. Такъв е дядо Йоцо, „тоя прост, но събуден старец“. Той е типична рожба на Възраждането и с преклонната си възраст напомня отец Йеротей от романа „Под игото“. Двата образа се сближават и по линията на силните си патриотични чувства. Биографичният елемент, че е ослепял по време на Освободителната война, предопределя условието, че дядо Йоцо не е могъл да се „нарадва“ на българското. Още в заглавието на разказа е заложен парадоксът „слепият гледа“. Главното му желание е да „види българското“ и в хода на повествованието той го „вижда“ на три пъти: когато идва околийският началник, когато се връща единственият от това село войник и при строежа на железницата. Но поради физическия си недъг дядо Йоцо вижда само външната страна на българското и точно това е съхранило идеалиста и романтика у него. За разлика от повечето българи, за които свободата означава личен просперитет, за дядо Йоцо тя няма никакъв практически смисъл. В живота му нищо не се е променило, освен че са му казали: „Няма турци вече.“ Героят живее изцяло във въображението си и разсъждава непрекъснато с категориите на робството. Затова той се чуди как хората могат да си тровят живота с вражди и гонения, когато е „българско“ и е свобода. „Изглежда – мисли си дядо Йоцо, – че те са слепи, а аз гледам.“ Затова с такава възмущение героят възприема строежа на железницата. Тя го изпълва с неопишуема патриотична радост и гордост и се свързва в мислите му с понятието за свободна България. Дядо Йоцо гледа не просто от скалата – той гледа от епохата на Българското възраждане, и вижда не просто железницата, а нова България – вижда я с духовните си очи, непоковарени от настоящето. Символиката на образа и внушението са пълни. Идеализмът на героя достига критичната си точка, зад която следва жестоко откровение, поднесено от писателя: „Слепотата и умствената му незлобливост бяха запазили като с броня душата му от разочарованието на тъмните страни, които разочарования изпитваме ние, окатите... Честит слепец!“

Разказът е една тъжна въздишка по загубения идеал на възрожденците за „чиста и свята република“. Дядо Йоцо умира, поздравявайки нова България. Писателят му завивда, заедно не е научил цялата истина за нея. И тук, както в „Епопея на забравените“, перспективата е двойна – отправена към миналото и към настоящето.

Въпреки че е писател, носталгично обърнат към миналото, Вазов е реалист, потопен изцяло в настоящето. Реализмът и романтиката, битовото и историческото, общественото „преди“ и „сега“ – тези корелации осмислят основната проблемна линия в неговото творчество.

Върни се обратно в съдържанието!

АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ И НЕГОВИЯТ „БАЙ ГАНЬО“

Алеко Константинов се откроява на фона на обществената действителност през 80-те и 90-те години на миналия век с гражданския си идеализъм и принципи. Неговият герой Бай Ганьо – голямото откритие на писателя – е възплъщение на всичко онова, което Щастливеца ненавижда. В анкетата на професор Шишманов, проведена с видни тогавашни общественици и творци, на въпроса „Кой е най-щастливият момент в живота ви?“ Алеко отговаря: „Пътуването ми в Америка и когато ми хрумна идеята за „Бай Ганя“.

Между автор и герой съществува особен вид връзки, които не само са от идейно-художествено естество, но и „прескачат“ в извънтекстуалната реалност, в която се проектира безсмъртната творба на Алеко Константинов. Именно този феномен – „оживяването“ на героя в публичната действителност – предопределя фаталната съдба на писателя и преждевременната му смърт. Щастливеца и неговият герой са двата основни социални типа на своята епоха и от този ракурс на интерпретация може да се изведе интересен паралел на извънхудожественото им битуване и многобройните им реални или символични сблъсъци. Иван Шишманов е формулирал този паралел така: „Вземете опакото на Бай Ганя и ще имате Алека.“ Оттук тръгва и по-голямата част от утвърдените вече в литературната ни наука анализи на произведението.

Между автор и герой съществуват своеобразна огледална зависимост и осезаеми сили на привличане и отблъскване. Бай Ганьо е всичко онова, което Алеко Константинов не е. Колкото Бай Ганьо е прост, груб и циничен, толкова Алеко е деликатна и срамежлива натура. Колкото Бай Ганьо е материалист, толкова Алеко е идеалист. Колкото Алеко е патриот, толкова у Бай Ганьо патриотичното чувство е извратено до уродливост.

В живота и творчеството си Алеко Константинов няколко пъти символично се среща със своя герой. Първия път той го забелязва на изложението в Чикаго, където търговецът Ганьо Сомов от Казанлък, прототип на героя, се отличава от останалите участници в панаира с ориенталския си вид и маниери. Втория път Алеко се сблъсква с бруталността на своя герой при участието си в изборите за Велико народно събрание в Свищовска околия през 1894 година. На това свое несполучливо участие писателят посвещава първия си фейлетон „По „изборите“ в Свищов“, който завършва с многозначителната реплика: „Ето епоха, която ми дава неизчерпаем материал за Бай Ганя.“ За трети път двамата се срещат символично в циклизирания сборник с хумористични разкази „Бай Ганьо“, където на главния герой – груб политикан, е противопоставен младият идеалист Иваница Граматиков, чийто прототип е самият автор. С много ирония писателят привежда писмото на героя си, адресирано до него самия, във фейлетона „Честита Нова година“. С истински сарказъм обаче той изобличава своя герой в автобиографичния фейлетон „Страст“. Последната среща между автор и герой се оказва трагична за писателя. На 11 май 1897 година Алеко Константинов е застрелян от засада – факт, който дава основание на големия ни карикатурист Илия Бешков да изобрази символично това убийство.

Бай Ганьо е единственият наш литературен герой, който добива такава популярност, че напуска рамките на произведението и се фолклоризира. В такъв смисъл той има съдбата на герои от световната литература, като Дон Кихот и Санчо

Панса, като Хамлет или Разколников – да бъде национален мит. Същевременно героят е рожба на определено време – епохата на първоначално натрупване на капитали, първите две следосвобожденски десетилетия у нас. В своя статия за произведението Димитър Благоев отбелязва: „Разказите на господин Алека Константинов не можеха да се явят преди десет и още по-малко бяха възможни преди петнадесет години. Бай Ганьо – тая смес от старата простотия и еснафската наивност... с нахалството на новите рицари... – го нямаше тогава в нашия живот.” Самият писател добре е съзнавал връзката на своя герой със следосвобожденската епоха и затова във фейлетона „Бай Ганьо в банята” е определил неговата възраст като 30-годишна. Бай Ганьо не би могъл да бъде по-стар, защото иначе би трябвало да е бил възпитаван в епохата на Възраждането, за която типични герои са Бойчо Огнянов и Дядо Йоцо.

Още първото изречение на произведението ни насочва към символиката, която авторът влага в образа: „Помогнаха на Бай Ганя да смъкне агарянския ямурлук, наметна си той една белгийска мантия и всички рекоха, че Бай Ганьо е вече цял европеец.” Писателят ясно посочва, че героят е получил свободата си даром и е усвоил европейския манталитет само външно. От това именно несъответствие между обвивката и същността на героя, от контраста между ориенталския му манталитет и културната европейска среда, в която попада, произтича комичното в творбата. Главната предпоставка за появата на героя в това време е фактът, че икономическото развитие на страната рязко изпреварва културното ѝ развитие. Така се получава типът на новобогаташа простак, който бързо е натрупал пари, но не е имал време да натрупа култура. В този смисъл образът тип Бай Ганьо не е измислен от Алеко, а е взет направо от живота (по справедливата забележка на д-р Кръстев) и е рожба на неравномерното ни историческо развитие. Докато западноевропейският буржоа в условията на феодалното общество първо натрупва богатства и след това се установява в механизмите на властта, то при Бай Ганьо е обратното – той използва лостовите на властта и преимуществата на обществения пост за натрупване на лични богатства (Светлозар Игов).

Комизмът в първата част на произведението е продукт на контраста между Бай Ганьо и културната европейска среда, в която попада. Това е традиционната комическа ситуация – простак, попаднал сред интелigentни хора. Презрителното отношение към паметниците на културата, ориенталската недоверчивост, съчетана с фамилиарност и нахалство, злепоставят героя в очите на европейците. Бай Ганьо не владее правилата за поведение в операта, в обществената къпалня, не ходи по изложби, злоупотребява с домакинството на Иречек. Наистина това е сатирично изображение, но в него основен е хуморът като най-ниска степен на комичното. Алеко осмива героя си, но същевременно му се любува.

В съпоставката между европейците и ориенталеца се проявяват, макар и изкривени, националните черти на героя. В първата част, която изобразява българския буржоа от първото следосвобожденско десетилетие, Бай Ганьо е само смешен и лошите му привички се дължат според писателя на грубата среда, в която е живял, на остатъците от робското мислене и даже на някои положителни черти на българина, изопачени и деформирани у героя. В края на тази първа част, във фейлетона „Бай Ганьо в Русия”, Алеко сам изказва мнение, че героят му е поправим, защото е „деятелен, разсъдлив, възприемчив, главно възприемчив. Поставете го под влиянието на добър ръководител и вие ще видите какви подвиги е в състояние той

да направи. Бай Ганьо е проявявал досега животинската си енергия, но в него се таи голям запас от потенциална духовна сила, която очаква само морален импулс, за да се превърне в жива сила". Писателят обаче греши и неговата грешка е още едно доказателство за често наблюдаваното в литературата разминаване между намеренията на автора и крайното внушение на творбата. Още повече това важи за реалиста Алеко, който по думите на д-р Кръстев е прекопирал образа направо от действителността.

Във втората част на произведението героят не само че не проявява положителните си качества, но и става много по-нагъл. Цикълът разкази в тази част визира второто следосвобожденско десетилетие, новия етап в развитието на буржоазията. Ако в първата част Бай Ганьо е смешен, във втората е страшен. Тук той е обграден със свои духовни двойници – Гочоолу, Дочоолу, Гуньо Адвокатина, Данко Харсъзина. Всеки от тях доразвива някоя от лошите черти на Бай Ганьо. Главният герой не се е променил в същността си – освен това, че е сложил вратовръзка и е придобил ново самочувствие на превъзходство над окръжаващите го: „Човекът врял и кипял из Европата...”

Във втората част на творбата Бай Ганьо не е просто търговец, той вече е усетил келепира на властта. Тази територия е идеална предпоставка за проява на Байганьовата хамелеонщина (телеграмата, която изпраща до двореца), грубо партизанство (изборите), демагогия (издава вестник с гръмкото име „Народно величие” и се намесва в политическия живот на страната). Добродушният хумор на Алеко неусетно преминава в ирония, в остра сатира и даже в гротеска и сарказъм. Бай Ганьо е конюнктурен тип. Той никога не е в опозиция, защото знае, че от опозицията келепир няма.

Всъщност произведението не е завършено. То има отворена композиция. Замислено е като поредица от фейлетони, публикувани най-напред на страниците на списание „Мисъл”. Това, което ги обединява, са образът на главния герой и завършеното отношение на писателя към него. Появата му като самостоятелно издание за кратко време спечелва огромна популярност на автора и първият въпрос, който възниква и около който критиката спори и до днес, е за същността на героя – дали е национален, социален или общочовешки тип, кое преобладава?

Лявата марксистическа критика в лицето на Димитър Благоев, Георги Кирков и Георги Бакалов вижда у Бай Ганьо преди всичко представител на новозамогващата се буржоазия, пряко свързан с епохата на първоначалното натрупване на капитали. В тоя дух е и вече приведенният откъс от статията на Димитър Благоев. Тези критици пренебрегват националната специфика на образа, чертите, които предполагат типологичност и социологизиране.

От друга страна, тъй наречената „буржоазна критика” (Кръстьо Кръстев, Боян Пенев, Иван Шишманов) вижда у Бай Ганьо предимно национален тип. Кръстев смята Алеко за честен гражданин и публицист, който правилно е изобразил характерните за българина черти, но му липсва инвенция – героят е прекопиран от действителността, но не е досътворен и обобщен художествено. Боян Пенев разглежда Бай Ганьо като общобалкански тип, представител на всички народи, живели в рамките на някогашната Османска империя и добили манталитета и навиците на ориенталеца.

Съществува и мнение, че чрез образа на Бай Ганьо Алеко е осмял всичко българско, че ние, българите, не трябва да се гордеем, а, обратно – да се срамуваме от произведението. В книгата си „Достойно ест” писателят Георги Марковски започва

есето за Алеко с думите: „Не обичам този писател.“ Основата на тези разсъждения е тотално погрешна и много лесно може да бъде оборена, защото, ако България роди Бай Ганьо, то тя роди и неговия изобличител Алеко, чиято нравствена позиция е много по-важна от смехориите, грубостите, глупостите, наглостите и бруталността на героя.

Фейлетоните от цикъла са написани под формата на разказ в разказа – разказвачите са подставените лица на Алеко, участници в кръга „Весела България“, чиято „душа“ е бил авторът. Те са своеобразен нравствен коректив на героя чрез косвено изразеното отношение към него. Съществува и по-парадоксално мнение, изказано най-напред от немския славист Геземан. Той разглежда Бай Ганьо като „бронята на българския дух“, помогнала му да оцелее през вековете на робството, и оттам произтича схващането, че със своята виталност, енергия, възприемчивост и приспособимост към средата Бай Ганьо е положителен герой. Това очевидно е абсурдна теза, но тя намира значителна подкрепа във фолклорното развитие на образа – във вицовете за Бай Ганьо героят проявява главно предимствата си, а недостатъците са на заден план или са симпатично преобразени. Въпреки че е герой на своята епоха, във фолклора Бай Ганьо приема и други социални роли, за да се стигне до тази на инженер Ганев.

Изхождайки от фолклоризацията на образа, Милена Цанева разработва тезата за „един гъвкаво-адаптивен герой, образ-модел, приложим към различни исторически ситуации“ – и това е вечното в него, онова, което му придава общочовешка валидност. В същността му се открояват три пласта: национален, социален и общочовешки. Националното опира до външния вид и привичките на героя. Облеклото му се състои от червен пояс, по нашенски бяла риза, черно калпаче, ботуши и един врачански бастун под мишница. По природа Бай Ганьо е типичен представител на българския етнос – широкоплещ, черноок, чернокож господин със засукани мустаци. Привичките му са типично български, сред тях се откроява склонността да яде люто, каквото европейците не могат и да помиришат („Бай Ганьо у Иречек“). Употребата на турцизми, характеризираща езика ни в първите десетилетия след Освобождението, също до голяма степен е националноопределящ белег. Най-непривлекателна в това отношение е склонността му към пиперливи изрази и псувни. Неведнъж в произведението Алеко отбелязва: „И из устата на Бай Ганя изхвъркна една псувня като бомба...“ Но това е черта, характерна за всички балкански народи.

Националната обагреноост на образа не е толкова съществена и най-вече не е толкова изобличаваща героя. Тя е неговият колорит, неговата индивидуалност и неповторимост. По-важна е социалната му същност и именно в нея се коренят главните му негативни черти. Бай Ганьо е търговец на розово масло, тръгнал из Европа да печели. Едва ли можем да си представим героя без неговите мускали и вечния му страх да не го окрадат. Чрез образа на Бай Ганьо е разкрита и политическата неориентираност на българската буржоазия в онзи исторически момент. Много показателен за това е разговорът му с Иречек. Той не е нито либерал, нито консерватор, не ги разбира тези работи, но в едно е твърдо убеден, че и едните, и другите са маскири. Бай Ганьо обаче много добре знае, че трябва да бъде с тях, защото има „търговийка“, има процеси в съдилищата, и нищо не му струва да бъде с властниците. Исква се само да се провикнеш „Да живей“. Изключително комичен е епизодът в началото на втората част, когато Бай Ганьо и неговите приятели изпращат

телеграма до монарха, но в тоя момент прочитат, че правителството на Стамболов е паднало. Моментално възхваляващите думи са заменени с ругателни. Бай Ганьо никога не е в опозиция. Политическото хамелеонство на героя е негова типична черта. Политическата му неориентираност е свързана с етапа, на който се намира буржоазията, и това подсказва, че Бай Ганьо е преходен тип – герой на преходна епоха.

Типични социални черти в образа на героя са участието му в политическия живот („Бай Ганьо прави избори“), близостта му с управляващите, даже издаването на вестник. Социално деформиран е и Байганьовият патриотизъм, изродил се в патриотарство. Във влака той се заканва на сърбите, напомняйки за Сливница, но сам не е участвал в сраженията за разлика от своя житейски и нравствен антагонист Алеко, който заминава доброволец на фронта. Байганьовият двойник в третия от фейлетоните – „Разни хора, разни идеали“, си мечтае да пипне Солунската митница само за две години, докато е неговата партия на власт, и нагло твърди, че точно това е патриотизъм. Липсата на идеали е важна характеристика в социалния лик на героя и неговото време за разлика от отминалата възрожденска епоха. С любимата си фраза „Идеали бошлаф“ Бай Ганьо е пълен антипод на Дядо Йоцо, но той е пълен антипод и на Алеко, чийто граждански идеализъм и гражданска доблест са пословични.

Характерната национална черта – приспособимост в трудни ситуации, култивирана през вековете на робството, у Бай Ганьо се е изродила в конюнктурност. Героят твърде много се интересува дали сега му е времето, или не му е времето. Той добре знае, че живее във време, когато се лови риба в мътна вода, и ако днеска е рано, утре може да бъде късно. Трагичният екзистенциален проблем за безвъзвратно отлитащото време у героя на Алеко има комични и фарсови измерения. В една съвсем различна социална, духовна и личностна перспектива Бай Ганьо е способен да превърне националното достойнство и духовните проблеми на времето в отблъскващи и изкривени човешки черти и това се дължи на социалната му характеристика.

Но заедно с това Алеко създаде първия универсален образ на простак – некултурен човек, келепирджия, лишен от всякакви духовни интереси. Арогантно е отношението му към жените. Качествата на ума липсват, но вместо тях героят има хитрост в изобилие. Затова най-много го е страх да не го помислят за прост. У Бай Ганьо има нещо плюшкиновско; той не само че е келепирджия, но е келепирджия на дребно. Той не само че не се срамува от своите недостатъци, а се гордее с тях и в тази му гордост има нещо унижително.

Алеко Константинов доразвива образа на главния си герой и в някои от своите фейлетони, без да го нарича със същото име. Фейлетонът „По „изборите“ в Свищов“ е документална аналогия на фейлетона „Бай Ганьо прави избори“ от втората част на произведението. В прекрасния фейлетон „Страст“, използвайки условно себе си като герой, Алеко противопоставя двата основни обществени типа, характеризиращи епохата – идеалиста и кариериста. Нравственото самосъзнание на първия го кара да смята себе си за Щастливец независимо от житейските неудачи. Безсрамието, кариеризмът, престъпните наклонности на втория дават основание на писателя да заяви: „И аз гледам на богатството почти с презрение... защото не е плод на честен труд или щастлив случай, а рента на унижението и лакейството.“

В своя статия по повод смъртта на Алеко марксистът Димитър Благоев твърди, че гражданският идеализъм на писателя рано или късно е щял да го доведе до идеите на

социализма, и нарича Алеко Константинов „българския Де Амичис“. Благоев обаче греши. Отношението на Алеко Константинов към богатството не е аналогично на отношението на социалистите. По-скоро то разкрива позицията на рицаря на духа, човека артист, презрял богатството, презрял буржоазния манталитет и еснафския начин на живот (Светлозар Игов). Това е позиция на писател моралист, критик на буржоазните нрави, каквито писатели ще срещнем във всички най-добри образци на западноевропейската реалистична литература на XIX век – от Балзак до Дикенс.

Алеко не е радетел за социално равенство, далеч е от социалните утопии. Сам той е син на най-видния свищовски чорбаджия Иваница Хаджиконстантинов и е получил блестящо за времето си образование в Габрово и Одеса. Хроничната му бедност се дължи на нежеланието му да изпълнява политически поръчки, заради което е уволнен от държавна служба, и на нежеланието му като адвокат на свободна практика да взема пари от бедните си клиенти. Той е алтруист, но не и социалист. Любува се на своя герой, поставя го в различни ситуации, иронизира и него, и себе си. Забележително е писмото на героя (всъщност на неговия прототип Ганьо Сомов от Казанлък), изпратено на Алеко за Коледа в момент на унизително безпаричие с прошение за пари. Алеко иронично е вметнал в молбата на героя си: „Авторите обичат героите си, особено пък когато те са живи.“ Героят далеч надживява своя автор и това е най-убедителното доказателство за творческото безсмъртие на Алеко Константинов. Писателят моралист успява да „провиди“ своя герой в нови социални функции във фейлетоните си – например в „Разни хора, разни идеали“.

Публицистичните творби на Алеко са всъщност високохудожествени разкази от чеховски тип. Някои от героите му силно напомнят образите от творчеството на Чехов – например образът на помощник-регистратора е сроден с героя на Чехов от разказа „Смъртта на чиновника“. От друга страна, този герой има и редица допирни точки с Бай Ганьо – като него презира идеалите, като него не желае да бъде в опозиция, пред повисшестоящите раболепници, а по-низшите в йерархията мачка като фелдфебел. Готов е на всякаква подлост, за да постигне целите си. Но се различава от своя първоизточник Бай Ганьо по социалната си роля и по маломерността на целите си. Бай Ганьо е много по-обобщен и по-мащабен като образ от помощник-регистратора.

Героят на втория фейлетон, амнистираният престъпник, е много по-близо до същността на Бай Ганьо. Тук се наблюдава конфронтация между двата основни обществени типа на епохата. Но в сравнение с фейлетона „Страст“ перспективата е обърната – престъпникът държи самоизобличаваща го тирада срещу идеалистите, наречени от него „ветрогонци“.

Още по-близо до Бай Ганьо е героят на третия фейлетон с неговото патриотарство, приспособленчество и конюнктурност. И особено с неговата мечта да пипне Солунската митница и да скубе богатите търговци, додето е неговата партия на власт.

Кръгът се затваря с философията на приспособленчеството, на която чичото, герой на четвъртия фейлетон, учи своя племенник. Бай Ганьо все повече влиза в истинската си същност и най-точната си социална роля.

Ранната смърт възпрепятства писателя да дообогати и да доразвие образа. Но Алеко Константинов вече е завоювал своето безсмъртие. Загубил отделните сражения, той спечелва войната с героя на епохата. Погребението на писателя е общонародно доказателство не само за популярността на Алековия герой, но най-вече за любовта към неговия автор.

Върни се обратно в съдържанието!

ТЕМИ И ИДЕИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Пенчо Славейков се оформя като крупна фигура в българския духовен живот на границата на двата века. Творчеството му е белязано със знака на европеизма и с пренасочване на художническия поглед от обществото към човека. Затова го причисляват към индивидуализма, а неговата литературна дейност е уникален принос в прехода на българската поезия от Вазовия и Кирил-Христовия реализъм към символизма.

Поради ненавистта си към всякакви школи обаче Славейков, чиято литературна дейност подготвя почвата за символизма, не става символист. Той принадлежи към една културна генерация, търсеща своите духовни опори във Възраждането, но намерила реализация в новите, модерни естетически веяния на Европа.

Има няколко важни фактора, които оформят Пенчо Славейков като гражданин и творец. На първо място, това е принадлежността му към семейството на стария Славейков, видния демократ, общественик, публицист и поет, а след Освобождението – един от създателите на Търновската конституция. От баща си младият Славейков възприема духа на демократизма, борческия характер, будната гражданска позиция. Синът посвещава на бащата едно от най-хубавите си стихотворения – „Баща ми в мен”, в което признава дълбоката приемственост на идеалите и заветите на стария Славейков:

*И сещам в моята аз неговата воля,
и неговата мощ во всякой мой удар...
И чувам: „Победи световната неволя
и на беди бъди в живота господар!”*

Важен повратен момент в живота на Пенчо Славейков е падането му в леда на Марица през 1884 година, когато той заболява и бива парализиран. Оттук нататък цял живот Славейков се бори със страданието и го преодолява. Сам той се шегува, че падането в леда и осакатяването му го е насочило към поезията. Истина е обаче, че ако при други, по-слаби натури страданието сломява волята за борба, при Славейков то има положителен ефект. Той не само създава забележителни произведения, но заедно с това участва активно в обществения живот, отстоява нови духовни и художествени хоризонти.

Изключително ползотворно за Славейков е учението му в Германия от 1892 до 1898 година. Там младият писател следва философия в университета в Лайпциг и опознава отблизо европейската литература и култура. Славейков е силно повлиян от немските писатели Гьоте и Хайне, а от руските предпочитанията му са към Толстой и Достоевски. Що се отнася до руската литература, Славейков усвоява от нея забележителния психологически възглед и модерната теза за търсенето на човека и в звяра, но особено много младият студент е повлиян от философията на Фридрих Ницше и от възгледите на своя професор по естетика в Лайпцигския университет Йоханес Фолкелт. От Ницше Славейков възприема идеята за силната личност, за гения като противовес на тълпата. Тази идея той по-късно прокарва в някои от

философските си поеми и даже в стихотворение като „Самоубиец“ от стихосбирката „На острова на блажените“.

Под влияние на Фолкелт Славейков си изгражда разбиране за лириката като изкуство на настроенията, съзерцанията, полутоновете и полусенките, нюансите в човешката душевност. Още докато е в Германия, Славейков започва да сътрудничи със статии и стихове на списание „Мисъл“, издавано от литературния критик д-р Кръстьо Кръстев. Това е най-яркото литературно списание в България на границата на двата века, което упражнява особено влияние върху целия художествен процес у нас, и около него се формира кръг от съмишленици – „голямата четворка“ писатели на Кръга „Мисъл“, в която влизат д-р Кръстев, Славейков, Петко Тодоров и Пейо Яворов. Славейков неусетно се превръща в душата на кръга. Неговите естетически възгледи постепенно се налагат и се възприемат и от останалите членове.

През май 1903 година Славейков се запознава с поетесата Мара Белчева, дружба с която се оказва най-голямото вдъхновение на живота му. На нея са посветени любовните стихотворения от „Сън за щастие“ (1907), тя е прототип на поетесата Силва Мара от стихосбирката „На острова на блажените“ (1910).

Книгите, които издава Славейков, са малко на брой, но са уникални по своята композиция и структура, по завършената си естетическа концепция. Славейков има амбицията да издава книги с цялостен идеен и естетически замисъл, в които отделните творби да звучат като части на една поема, и наистина успява. Дори последната му стихосбирка – „На острова на блажените“, е ценна не толкова с отделните си стихотворения, колкото с цялостния поетичен замисъл. Всяка от книгите на Славейков представлява едно от лицата на поета, коренно различно от останалите.

Първата от тях – „Момини сълзи“, излиза през 1888 година и младият поет я изпраща за мнение на утвърдените писатели Вазов и Михайловски. Въпреки че получава ласкави отзиви и от двамата, година по-късно Славейков събира от книжарниците непродадените екземпляри и ги изгаря. Това е своеобразен акт на аутодафе. Славейков го прави, защото е недоволен от себе си. Същевременно това говори за високата самовзискателност на твореца, за амбицията му да бъде съвършен.

Втората му книга – „Епически песни“, излиза в два тома през 1896 и 1898 година и съдържа философски поеми, посветени на големи европейски творци с основен проблем героичното в сферата на духа (Стоян Каролев), а също така битови поеми и балади, чрез които Славейков се докосва до вечните нравствени устои на българския фолклор. Това са широко разгърнати лироепически творби, изпълнени с драматизъм и трагизъм. В тях Славейков се проявява като проникновен психолог, естет и ценител на красотата в сферата на изкуството и в сферата на патриархалната нравственост.

Коренно различна от „Епически песни“ е стихосбирката „Сън за щастие“ (1907). Тя съдържа кратки лирически миниатюри, лишени от драматизъм и патетични тонове. Основни теми в този цикъл са природата и любовта. Ако предишната книга разкрива епическия талант на Славейков, то тук се проявява по неподражаем начин лирическата му нагласа.

Уникална и до ден днешен е стихосбирката „На острова на блажените“. Тя е една литературна мистификация. В заглавието и в композиционния строеж е вложена алегория. Островът на блажените – това е съвременната на Славейков

България, островът на поетите, държавата на духа. Творбите в книгата са групирани по цикли, всеки от които е представен като дело на един от живеещите на този остров поети. Всеки от тях е художествена фикция, носи чудноватото старославянско име – Стамен Росита, Нено Вечер, Иво Доля, Силва Мара. Всъщност измислените от Славейков поети фино алюзират действителните му събрата по перо.

Духовен двойник на самия поет в галерията от образи е Иво Доля. Към всеки образ има кратък есеистичен портрет, чрез който Славейков не само го обрисова, но и излага своите възгледи за литературата. И докато в лириката си поетът е сдържан и овладян, то неговата есеистика се отличава с нерв и полемизъм, оригинални възгледи за културата и живота. В стиховете за Иво Доля Славейков оспорва твърдението, че е последовател на Ницше, без да го отрича.

Славейков се очертава като водеща фигура в нашата литература в навечерието на войните и неговият принос за обогатяването ѝ трябва да се търси в три посоки. Първо – в утвърждаването на стремежа към европеизация на българската литература. Тази линия е систематично прокарвана в критическите статии на Славейков, от нея се води той при създаването на художествените си творби. Според Пенчо Славейков българската литература страда от прекалена регионалност и котловинност, тя трябва час по-скоро да се отърси от строго националните проблеми, които е решавала до този момент. Затова главната посока на своя критически удар Славейков отправя към Вазов и така пламва враждата между двамата, продължила дълги години. Славейков черпи примери за своите естетически пристрастия от големите европейски писатели, чието творчество, без да губи националната си специфика, е подчинено на универсалните проблеми.

Втората линия, която утвърждава Славейков като новатор, е отношението му към фолклора. Славейков се интересува живо от българската народна песен и дори открива за нашата художествена култура песента за Балканджи Йово. Фолклорът го интересува обаче не като израз на историческата съдба на нашия народ, а като извор на вечни теми и идеи. Затова докато поезията на Ботев е потопена в духа на юнашкия епос, поезията на Славейков „се заиграва“ с фолклора, черпи от него теми и похвати. Поетът е привлечен от народната балада, в чийто мистицизъм съзира особено благодатна форма за поетичност. Патриархалният свят го привлича с вечните нравствени стойности, с непреходното човешко време, което е далече от суетата на историческото. Така се ражда Славейковата идея за търсенето на човека у българина.

С цялостната си литературна дейност Славейков утвърждава един нов тип реализъм. Наричат метода му етичен или психологически реализъм поради пренебрежението на писателя към социалните конфликти, към „врявата на деня“ и насочването му към човешката душа и нейните нравствени норми.

Ярък израз на идеята за европеизация са философските поеми „Фрина“, „Cis toll“, „Сърце на сърцата“, „Микел Анжело“ и „Симфония на безнадеждността“. Разкривайки съдбата на гениални европейски творци или на образи от древността, Славейков се докосва до темата за вечността на изкуството и на стремежа към красота, за преодоляването на страданието чрез творчеството. В крайна сметка поетът извежда проблема за героичното в сферата на духа (Стоян Каролев) и го разрешава с присъщата си склонност към естетизъм. Поемата „Фрина“ е прослава на хубостта. Славейков я издига в култ, отрежда ѝ първостепенно значение като цел и смисъл на живота. Той я разглежда в единство на физическото и душевното, като синоним на щастието:

*За оногова, чийто дух е чужд
на хубостта – пустиня е живота,
и в младини за него няма младост;
макар роден в Атини, той е варвар!
Ще дойде ден, и той не е далеч,
вселената когато ще познай
една богиня само – хубостта.*

Хубостта обаче е белег за аристократизъм, хубостта е за избраните, а не за тълпата. Хубостта е проекция на душевното величие, плътта е възплъщение на душата. Издигната в култ, хубостта се превръща в нравствена ценност, пред нея бледнеят завистта и гордостта. Чрез култа към красотата, който създава в тази поема, Славейков се явява идеен предшественик на Йовков.

Поемата „Cis moll” е разгърната до един парадокс – гениалният творец на висша хармония от звуци да оглушее физически. Славейков използва драмата на Бетовен, за да прозре в бездната на страданието и неговото преодоляване, а тази драма е наистина покъртителна. Изправен пред пианото, гениалният композитор е трагичен образ, той е мъртвец приживе. Славейков прави аналогия със слепия Омир, който е виждал хиляди пъти по-добре от зрящите, и стига до заключението, че погледът извира не от очите, а от душата. Гениалният творец усеща света около себе си не със сетивата, а с интуицията си. Чрез всемогъщия си дух той живее в изкуството и се пренася във вечността. Геният е надарен с особен дял от съдбата. Той сменя от небесата Прометеевия огън и води хората напред. Страданието не може да сломи духа на гения, изкуството означава вечност. Затова Славейков се насочва към английския поет романтик Шели.

В поемата „Сърце на сърцата” е разгърнат сюжет, свързан с преминаването на Шели и неговите другари през Алпите. Смиълът на поемата е кодиран в монолозите на Шели, във високото му нравствено и естетическо самосъзнание. Шели проповядва култ към истината и заедно с нея към разума. Творецът трябва да бъде горд и извисен над всекидневието и посредствеността подобно на най-високия алпийски връх – Мон Блан:

*Бъди Мон Блан, на висини възмогат,
обвий се с лед и с леден поглед гледай
това под тебе, в мрака що гъмжи...*

Творецът трябва да се стреми към идеала, той трябва да търси онова, което е вечно, да избягва временното и преходното. „Утопията” дава цел и смисъл на живота, тя превръща човека в истински човек. Идеалът е рожба не на ума, а на сърцето. Този, който живее само с ума, е жив мъртвец. Човешкото сърце е пустиня без идеал. Съдбата на гения е да води хората към идеала. Единственото, което е повторимо в историята, е стремежът към висшето, към светлината и към идеала:

*О, не! На дните в безконечний ход
едно, едно ще се повтори пак:
към светлина възвишений купнеж,
към висшето стремленията чисти
и гордий, властен жад за идеал.*

В поемата „Микел Анжело“ гениалният скулптор е изправен пред гениалната си творба – каменния образ на древния пророк Моисей. Тук Славейков разглежда творчеството като блян на душата, а идеята, която гениалност творец носи в себе си – като първична спрямо материалното. Още един-два удара с длетото и Мойсей ще оживее, за да произнесе своята присъда над новите времена. Изправен пред гениалното си творение, творецът се усеща безсилен, творбата се откъсва от него, неподвластна на волята му. Чрез творчеството геният се запечатва във вечността. Идеята на времето придобива различни форми, тя е слово, подвиг, скулптура, картина... Онова, което е придава сила, е гениалната интуиция на художника. В това е и неговата повеля – да се запечата във вечността:

*Идеята на времето пренес
ти в вечността... Мойсее, говори!*

Битовите поеми и балади на Славейков разгръщат в друг план идеите за непреходното и вечното. Поетът ни потапя в света на патриархалната нравственост, на патриархалните стойности, за да разгърне проблема за верността и вечния образ на българката в поемата „Ралица“, проблема за превръщането на звяра в човек и осъзнаването на греха в „Бойко“ и идеята, че любовта е по-силна от смъртта, в баладата „Неразделни“. Това е един свят на изкристализирани нравствени норми в едно непроменливо, непреходно време, далече от превратностите на историята. Славейков винаги е твърдял, че се интересува от онова, което е „в промени непроменно“ („Сърце на сърцата“), и затова в поемата „Ралица“ той с безкрайна любов вае вечния образ на българката. Имената са заимствани от фолклора и са типично български – Ралица, Иво, Стоичко. Българска е и обстановката в поемата, но най-вече нравствените норми, които поетът утвърждава, образната система, с която си служи. Образът на Ралица е изграден върху прекрасното като синтез на физическото и душевното и върху трагичното като израз на страданието. Още в началото чрез разгърнато сравнение в омировски стил поетът създава представа за хубостта на героинята:

*Като оназ вечерница в небето
една бе в село Ралица девойка
и цяло село лудо бе по нея.*

Отношението на околните към Ралица, сравненията из областта на природното допълват представата за нейната красота. Заедно с това се разгръща мотивът за нейното сирачество, който осмисля красотата по друг начин и добавя към нея дълбоко вкорененото в народното мислене схващане, че многото хубост не води до добро. Още тук се създава трагичното предусещане за лоша развръзка. Завръзката на поемата се осъществява чрез един класически любовен триъгълник. За Ралица „залитат“ двама младежи – Стоичко Влаха, „заможен и личен, ерген, един на майка и баща“, и сиромашът Иво Бойкин, чието единствено качество са „ваклите“ му очи. Налице е предпоставка за социален конфликт и мнозина писатели на мястото на Славейков биха се възползвали от нея. Верен на своите естетически схващания обаче, Славейков пренебрегва социалния конфликт и го трансформира в нравствен. Ралица избира Иво, въпреки че е беден, заради благите му думи, и отхвърля Стоичко въпреки богатството му. Оттук нататък щастието се редува с напрежение, за да се стигне до трагичната развръзка. Поетиката на поемата е близка до фолклорната. Славейков си служи с разгърнати сравнения, постоянни епитети и инверсия:

*Той беше строен явор столоват,
тя тънка, вита, кършена лоза... –
лоза се окол явора обви,
около Ива Ралица девойка.*

По-нататък поемата на младия Славейков се доближава до поемата на неговия баща „Изворът на белоногата“. Но проблемът е коренно различен и тук се оглеждат разливът в епохите – на Възраждането и на модерното време, и разликите в ценностната система на двамата автори. Докато Гергана от „Изворът на белоногата“ отхвърля везира от позициите на българското, желаейки да съхрани своята народност, то Ралица отхвърля Стоичко Влаха от позициите на представата за целостта на щастието:

*Пусни! Сърцето силом се не зема.
Не е то пита, то не се лому!*

В духа на фолклора Славейков е изобразил народните обичаи – сватуване, женитба, семейно щастие на Ралица и Иво, оприличено на пълна чаша. Тук се явява любимият му образ от фолклорните творби – слънцето като синоним на щастието. И докато това слънце грее драголюбно за Ралица и Иво, то сгъстява мрак в душата на Стоичко. На хармонията в отношенията между двамата влюбени е противопоставена дисхармонията в душата на отмъстителя. Докато в природата е пролет, в душата на Стоичко е есен.

Подобно на Неда от поемата „Бойко“ Стоичко влиза в ролята на изкусител. В духа на фолклорното мислене изкушението се осъществява в пространството при извора. Но изкусителят греша, като се опитва да подкупи Ралица с наниз жълтици, греша, като тръгва по пътя на отмъщението. Нито едното, нито другото могат да разколебаят героинята, тържествува народната поговорка, според която „насила хубост не става“. Тържествува народната представа за верността, за доброто и злото.

Един кратък пасаж, разкриващ семейната идилия на Ралица и Иво и радостта на Ивовата майка, служи за фон, на който контрастно ярко ще изпъкне коварството на отмъщението. Славейков изключително умело си служи с пейзажа. Убийството на Иво е извършено по време на зимна буря, когато вихърът блъска прозорците. Престъпникът причаква жертвата на двора и забива нож в гърдите на Иво. Преди да го убие, той сякаш се изповядва пред читателя: „Мен нейни думи – тебе моя нож.“ И греша за трети път. Неслучайно оттук нататък Стоичко става излишен в сюжета на поемата, с убийството на Иво той не може да спечели Ралица, запиява се по кръчми и изчезва нанякъде. Ралица остава сама със своето страдание, със своята мъка. Никой не може да ѝ помогне въпреки съчувствието.

Поетът достига до психологическото прозрение, че страданието може да се преодолее единствено чрез силата на вътрешната устойчивост, и в това е достойнството на героинята – в онова вътрешно равновесие, което ѝ помага да надмогне злото. В този смисъл Ралица е една дълбокохармонична личност, която отговаря на Славейковия идеал за жена и българка. Така нравствената идея за верността е видяна през призмата на духовния стоицизъм, на силата на характера.

Славейков се проявява като поет психолог, вещ и проникновен познавач на човешката душевност. Голямата Славейкова идея за страданието е осмислена по друг начин в сравнение с поемата „Cis moll“. Ако там великият Бетовен преодолява физическия си недъг чрез силата на творчеството, тук Ралица преодолява мъката от

загубата на любимия чрез упованието, което намира в своята рожба. И едното, и другото обаче отвеждат към вечното. Бетовен е безсмъртен със своите симфонии, а Ралица – със своето дете. Когато се вглежда във ваклите му очи, тя вижда в тях очите на Иво, а на устните ѝ изгрява усмивка – непобедена в живота, с несломено сърце.

В поемата „Бойко” е застъпена модерната теза, заимствана от руската класика, за търсенето на човека и в звяра. Сюжетът на поемата представя класически любовен триъгълник – с изкусител в лицето на Неда. Още от самото начало на творбата е подчертана нравствената разруха на главния герой – следствие на измамата. Затова на два пъти – в началото и в края – звучи мотивът за пропиляната младост, за погубената обич.

Три вечери обикаля Бойко около Недините порти със замъглен ум и обидено сърце. Той разбива живота си заради Неда, зарязва златния си занаят, става за смях на цялото село. За да го избави от болката, майка му решава да го ожени и му се пада „булче – злато”. Но нищо не може да върне на героя душевното равновесие и щастието. Бойко не може да оцени добротата на своята невеста. Той няма нравствената устойчивост на Ралица, разколебан и объркан, той се поддава на чуждо влияние. Бойко няма сили да стори грях, но за сметка на това извършва престъпление. Напразно майка му го съветва да се върне към нормалния живот. В разговора с нея той е напълно откровен, без да е убедителен:

*Теб що ти е? Нали на мен се смеят.
Аз и смеха, и мъката си зная.*

Така той довежда майка си до смъртното ложе, пребива жена си, преди да му роди първа рожба. Малко преди да умре, тя го защитава пред събралите се съседки и Бойко дочува това. В този миг настъпва нравственият прелом у героя. В началото той не може да осмисли постъпката на жена си, не може да проумее как тя, видяла толкова зло от него, постъпва по този начин. Сега със страшна сила върху него се стоварва мисълта за вина, което ще го доведе до катарзис. Животът му е напълно разбит. Вследствие на гибелната си страст той се е лишил от всичко човешко. Остава му проумяването на греха като първа крачка към промяната.

Докато в поемата „Ралица” чрез любовта героинята запазва вътрешната си цялост, в „Бойко” вследствие на гибелната си страст героят се погубва. Славейков прави съществена разлика между любовта, която е вечна, и страстта, която е преходна и гибелна. В битовите си поеми той също е верен на своята идея за вечното и преходното.

Баладите привличат Славейков със своята мистичност и с вечните теми и идеи, които предлагат благодарение на странстващите сюжети, характерни за фолклора на различни народи. В баладата „Чумави” поетът разглежда проблема за греха и неговото изкупление, а в „Неразделни” – за побеждаващата сила на любовта.

Като стилизации на фолклорни сюжети, разгърнати върху традиционната патриархална нравственост, тези творби на Славейков са изпълнени с драматизъм и трагизъм. Поетът използва мистичната им атмосфера като фон, върху който проектира модерните си изследвания върху дълбоки психологически проблеми и нравствени колизии, които водят до душевно пречистване.

Грехът в баладата „Чумави” е резултат от нарушаването на патриархалните норми и родовото начало – седмината братя женят Петкана в далечно село. Този грях трябва да бъде изкупен и изкуплението не закъснява. Щом се връщат от сватбата, ги

налита чумата и се отварят седем пресни гроба. Остава само старата майка – „да има гробове им кой да нарежда, / свещици за мъртви да пали...“. Майката проклина най-малкия брат и в духа на фолклорното мислене майчината клетва бива чута. В този миг сюжетът тръгва по спиралата на баладичното. Лазар моли Бога да го пусне в далечно Загоре, за да върне Петкана при майка е, и чудото става.

Баладичният жанр предполага някакъв мистичен момент, той е своеобразно съчетание между лирическо, епическо и драматично начало. Тук драмата се разгръща най-напред в спора между Лазар и шестимата му братя, а после в сблъсъка между живота и смъртта, в драматичното пътуване на мъртвия Лазар и нищо неподозиращата Петкана. Напрежението нараства стремително, когато двамата приближават до селото. Всички детайли говорят, че нещо не е наред, и Петкана все повече се усъмнява в онова, към което я е повел Лазар. Когато влизат в селото, кучетата, усетили присъствието на духа, започват да лаят грозно.

Развръзката е сценично ефективна и драматична. Излиза майката и вижда мъртвия си син, Петкана се обръща и вижда мъртвия си брат, двете жени се прегръщат живи и падат мъртви пред прага на къщата. Стореният грях е изкупен чрез смъртта на всички, които са виновни за него.

Баладата „Неразделни“ е станала популярна градска песен. Чрез елегантния класически стих Славейков търси вечните измерения на любовта. Поетът на два пъти повтаря „за сърцата, що се любя, и смъртта не е раздяла“. Тук той леко е изменил сюжета на познатата народна балада: двама млади се обичат, но ги разделят. Те се самоубиват. Погребват ги единия пред черквата, другия зад черквата. От гробовете им израстват бряст и топола, които извиват върше над черковното кубе и така се любя в смъртта.

Вместо бряст и топола в баладата на Славейков неслучайно са избрани Явор и Калина, а вместо черква – поток. Така поетът, от една страна, доближава сюжета до природното, до естественото, а, от друга страна, създава пълнокръвни човешки образи. Имената са отново любимите Славейкови – Иво, Явор, Калина. Явява се отново слънцето като символ на любовта и щастието. За любовта няма преграда, внушава Славейков, любовта е по-силна от смъртта, саможертвата в името на любовта съотнася образите към категориите на прекрасното и трагичното. Смъртта и животът след нея, който се основава на едно мистично поверие, създават неотразимото внушение на баладата.

Славейков показва дълбоко познаване на народния бит, обичаи и ритуали и в поемата „Коледари“. И тук образите са фолклорни. Поетът експериментира с различни стилистични похвати и ритмични стъпки, изгражда творбата върху вътрешни гласове и техния диалог. Тази поема е пример за майсторството в езика, за близостта до фолклорното мислене, с нея той подсказва бъдещото си развитие на епик.

Съвсем друг е Славейков в „Сън за щастие“. Тук личи чувствителният лирик, а също – уроците по естетика на Йоханес Фолкелт. Стихотворенията далеч не са така драматични, те са изпълнени със съзерцание и спокойствие, със светлина и стремеж към хармония, а стихосбирката е пронизана от две основни теми – темата за природата и темата за любовта. Покоят е основната характеристика на пейзажите.

Като поет на природата Славейков е много по-различен от Вазов. Той предпочита полето, защото е свързано с ползотворния селски труд и отговаря на вътрешните хоризонти в душата му. Предпочита съзерцателната позиция на

художника, наблюдаването и любуването. Славейков има вкус към детайла, към миниатюрата, отделното, единичното, защото в тях се оглежда цялото, в капките бисерна роса се вижда ведрината на небето. Усещането за родното е много силно, но то за разлика от поезията на Вазов не е свързано с отечеството, а с душата:

*Виждам се во родний кът,
родна реч слухът ми гали –
свой отново ме зоват,
свой които са ме звали.*

Лирическият герой живее в равновесие със себе си и с природата, за него щастието е напълно постижимо. Тук Славейков използва любимата си дума „блян”. Щастието е мираж на душата, блян, бурите са много редки и не могат да смутят спокойствието.

Безспорен шедьовър е стихотворението „Спи езерото”. В него се оглеждат всички принципи на пейзажната лирика на Славейков: обективната съзерцателна позиция на художника, на психолога на изображението, дълбочината зад привидния покой. Славейков умело внася елемент на неяснота чрез неясната за съзнанието на съвременния българин стара славянска дума „дълга”.

И в любовната проблематика Славейков е новатор. Стиховете са вдъхновени от дружбата с Мара Белчева. Чувството е естествено и неповторимо. Тук няма да срещнем нито откровения еротизъм на Кирил Христов, нито платоничното чувство на Лилиев, нито Яворовата драматична раздвоеност. Усещането за любимата е непосредствено чрез оставената от нея китка цвете. Не физическото или духовното, не тяхното единство или противопоставяне, а нравственото е главната характеристика на тези стихове. Славейков е първият български поет, който нарича любимата „другарка” и „дете”. Само по себе си това обръщение е особено красноречиво.

Поетът е верен на естетическите си концепции дори при разработката на патриотичната тема. В стихосбирката „На острова на блажените” се съдържат различни по характер творби, много често иносказателни, индиректни. Поетът съзнателно търси алегорията и съзнателно отбягва всякакви исторически и географски реминисценции. В някои от стихотворенията ще усетим любимото му противопоставяне между извисената личност и тълпата („Самоубиец”), заимствано от философията на Ницше. Другаде идеята за безименния подвиг в историята се реализира в общочовешки и философски план („Сто двадесет души”).

Като върховен критерий и основен ориентир Славейков издига истината и заклеява всяка тирания и авторитарност („Секирата на истината”). Той търси духовни опори в завещаното от възрожденците („Баща ми в мен”) и нравствен пример във високоблагородната личност на човека и приятеля Алеко Константинов.

Интересен е начинът, по който Славейков е подходил към подвига на Ангел Кънчев в стихотворението „Самоубиец”. Тази случка е описана от Захари Стоянов в „Записки по българските въстания”. Мемоаристът присъства на знаменателното събитие, когато първият помощник на Левски Ангел Кънчев бива обграден от заптиетата на пристанището в Русчук и се самоубива. В описанието на Захари Стоянов има всичко – време и място на действието, подробности около събитието и документална достоверност. Подходът на Славейков е коренно различен и тук проличава не само разликата в жанровете, но и новият тип художествено мислене, който модерният поет от кръга „Мисъл” налага съзнателно. Героят на Славейков няма име, а е определен просто

като юнак. От другата му страна е тълпата – слисана и безлична. Корелацията индивид – тълпа е съзнателно прокарана в стихотворението. Героят е непознат и левент, тялото му – здраво и силно – се гърчи от широка рана на челото. С тези свои характеристики той напомня образа на Хаджи Димитър от едноименната балада на Ботев. Героизмът му е съчетан с мъченичество, а мълвата създава легендарния ореол около образа му.

Тезата за мъченичеството, за жертвоготовността в името на делото, изразена чрез самоубийството на героя, разделя тълпата на две – едните твърдят, че е луд, а другите – че е светец. В българската поетическа традиция от лудостта до светостта крачката е само една. Достатъчно е да си припомним мотива за лудостта, върху който е изграден романът „Под игото“. При Славейков има и нещо друго – изхождайки от ницшеанските идеи, той показва влиянието на извисената личност върху съзнанието на тълпата. Предимството, естествено, се дава на личността. И тук се оглежда индивидуализмът на Славейков.

В „Сто двадесет души“ подходът е същият. Не е спомената нито Ботевата чета, нито самият Ботев, иначе прототип на войводата от стихотворението. За да изчисти творбата от всякакви конкретни исторически реминисценции, Славейков намалява броя на Ботевите четници от 200 на 120. Съпоставката с Вазовия подход при подобни теми е наложителна. Разказът „Една българка“, който засяга частично събитията около Ботевата чета, започва по коренно различен начин: „Това се случи на 20 май 1876 година, на левия бряг на Искъра, където се бяха събрали куп жени от село Челопек...“ Обратно на това, навсякъде в своите патриотични творби Славейков изчиства историческия фон на събитието и търси вечните теми и идеи, общочовешките измерения на свободата. Такъв е неговият подход дори в голямата епическа поема „Кървава песен“, такъв е и в популярното стихотворение „Сто двадесет души“. Това е творба за безименния подвиг в историята. Затова гробът на юнаците е незнаен, а смисълът на тяхното дело е вложен в монолога на войводата. Борците са изпълнили своя свещен завет, тяхното дело се е увенчало с успех, свободата грее над родната земя. Тиранинът тук не е турската власт, а обобщеното понятие за тирания, която съществува навсякъде по земята.

Модерното концептуално мислене на Славейков не му позволява да затъне в тресавището на историята, в конкретното и конвенционалното. Когато визира българските политически нрави („Бащин край“), поетът съзнателно прибегва до алегорията. За него сатиричното изобличение на нашенската политическа действителност не би имало смисъл, ако негов нравствен коректив не са общочовешките ценности.

Стихотворението „Секирата на истината“ има допирни точки със стихотворението „Поет“ от „Епически песни“. За Славейков тираниите са временно явление в историята, съвестта тържествува рано или късно. Главното престъпление на тираниите е потъпкването на истината и красотата.

Със своята поетическа и културна дейност на границата на двата века и с участието си в кръга „Мисъл“ Пенчо Славейков промени коренно представите за българската литература. Той внесе в нея дух на индивидуализъм и високо нравствено самосъзнание. Цялостната му дейност подготви почвата за появата на символизма, без самият той да възприема школата на символистите. Най-верният му последовател, който сам осъзнава това, е Димчо Дебелянов.

От Славейков и Дебелянов тръгва цяла линия в българската литература – изповедно-лирическата, като противовес на героико-революционната. В най-висша степен Пенчо Славейков е непатетичен поет. Неговият патос е друг – вътрешен, психологически, озарен от високо нравствено самосъзнание.

Върни се обратно в съдържанието!

ДРАМАТИЗМЪТ В ПОЕЗИЯТА НА ЯВОРОВ

Поезията на Пейо Яворов е израз на драматичната му съдба и люшкането между крайностите, белязали жизнения и творческия път на поета. Както той сам споделя, житейският му път не е много сложен, сложна е духовната му биография. Но жизненият му път е едно непрекъснато горене („Аз не живея – аз горя“), едно изстраждане на нещата („Аз страдам. В самозабвението и в зноя“). Живо-тът на поета минава през различни житейски перипетии, идейни лутания и разочарования. Поет с ботевски темперамент, Яворов има участта да живее в едно историческо безвремие (Светлозар Игов).

Неговата бунтарска душа търси поле за изява. Затова в ранната си младост бъдещият поет се насочва към идеите на социализма и дори става основател на първата социалистическа група в Чирпан. По ирония на съдбата обаче признанието идва не от социалистическата критика и нейните издания, а от буржоазния естетически кръг „Мисъл“. Това е първото разочарование на поета. Второто му голямо разочарование е Македония. Яворов посвещава живота си на нейното освободително дело, участва в чети, става близък приятел на Гоце Делчев. Така се раждат неговите „Хайдушки копнения“ и забележителният цикъл стихотворения „Хайдушки песни“. Но през 1903 година Илинденско-Преображенското въстание бива жестоко потушено и поетът изпада в дълбока душевна криза. Две години той не създава почти нищо. Това е период на преосмисляне и естетическа преориентация.

Яворов започва творческата си дейност като ярък граждански поет, възпяващ унижените и онеправданите („Градушка“, „Арменци“, „На нивата“). След 1905 година обаче той се превръща в първия български модернист и неговото творчество заедно със стихотворенията на Теодор Траянов се смята за начало на българския символизъм. Разочарован от социализма, ненамерил утеха в националноосвободителните идеали, пламенният Яворов насочва духовната си енергия към любовта. И двете му големи любви обаче завършват трагично. Мина Тодорова умира двадесетгодишна от туберкулоза, а Лора Каравелова се самоубива и става причина за ранната му гибел.

Още през 1901 година в стихотворението „Нощ“ зазвучава мотивът за раздвоението в душата на поета, за загубените нравствени опори и духовната дезориентация. Яворов, раздвоеният и единният (по сполучливото определение на Никола Георгиев), непрекъснато се лута между крайностите на духа. Стихосбирката „Безсъници“ от 1907 година е най-ярък израз на това лутане. Заради нея критикът Владимир Василев нарича Яворов „поет на нощта“. Постепенно в творчеството му навлизат дълбокият скептицизъм, неяснотата, тревогата за бъдещето, влечението към смъртта.

Дълго време догматичната критика дели творчеството на поета на два периода и в тях вижда две коренно различни негови лица: ранния Яворов като поет на унижените и онеправданите и късния Яворов като поет на екзистенциалните въпроси за живота и смъртта. Истината е, че Яворов е един неспокоен, вечно търсещ дух, личност и поет, който не може да остане докрай никъде, и в това отношение е уникален.

Всичко при Яворов идва неочаквано, неочаквано идва и поетическата му слава. През 1900 година списание „Мисъл“ публикува неговата лирическа поема

„Калиопа”, а на следващата година двадесет и две годишният Яворов вече е най-популярният български поет. Всеки друг на неговото място би бил щастлив, но не и Яворов. Стихотворението „Славата на поета”, писано няколко години по-късно, разкрива най-добре неговото отношение към проблема:

*Слава! – чувам аз да славят и поета – слава –
за незабравата свидетелствена дума...
О, присмех зъл! – да ми звучи тя нивга не престава
като обидна и жестока глума.*

Яворов съзнава цялата привидност и временност на суетата в обществото. Той копнее за друга слава, която да го изведе в сферата на духа и да му помогне да осмисли „все вечните въпроси, / които никой век не разреши”. Под знака на тия въпроси минава цялото му творчество – и ранната, и късната лирика.

С поемата „Калиопа” той внася нова, свежа струя в българската поезия. Неслучайно д-р Кръстев и Пенчо Славейков я оценяват толкова високо. Класическият стих е съвършен, разнообразието от рими и от звуци – неповторимо. Още тук личи майсторството на поета в създаването на забележителни слухови образи, сугестивната сила на неговата поезия. Мотивът за пламенната любов между момъка и Калиопа, между които стои възрастният съпруг на героинята, е само загатнат. Оттук нататък Яворов търси поетически проекции на чувството, нравствени измерения на любовта. Финалът е отворен, развързка липсва, поемата завършва с въпрос:

*Две сърца се знойно любят,
старо-харо ги дели:
дали времето си губят,
или бог ще се смили?*

Отвореният финал в най-голяма степен допада на Пенчо Славейков, защото отговаря на неговата естетическа концепция за амбивалентността на поетическото внушение, която да е далече от Вазовия патос, категоричност и еднозначност.

За поемата „Градушка” Славейков твърди, че не познава друго подобно произведение в световната литература, а на неговия естетически вкус може да се вярва. Творбата представлява забележително художествено единство между форма и съдържание, композицията е майсторски раздвижена, внушението – многопластово.

Още заглавието съдържа в себе си три нива на тълкуване: градушката като природно зло, градушката като социално зло и градушката като израз на вечното зло, което съпътства човека от люлката до гроба. Самият Яворов ни отвежда натам. Когато селяните излизат на полето да видят какво е направила природната стихия, поетът отбелязва:

*... отиват: вечно зло ги носи
към ниви глухо опустели.*

В поемата конкретното изображение се осмисля в екзистенциален план. Дори в тази социална творба поетът е вложил много от драматичната раздвоеност на своята душа. Неговият лирически герой – селянинът, подобно на самия поет страда от люшкането между крайностите – от изтощителната суша и от унищожителния порой:

*А то – градушка ни удари,
а то – порой ни мътен влече,
слана попари, засух беше, –
в земята зърно се опече...*

Подобно на поета и селянинът предпочита смъртта пред нечовешките измерения на страданието и е орисан със същата участ, с която е белязан поетът – болката. В поемата на принципа на контраста се редуват мрачни и ведри моменти. Гласът на поета се преплита с гласа на неговия лирически герой. В моментите на дълбоко и трагично отчаяние двата гласа зазвучават в един; там, където настроението е ведро, Яворов съзерцава картината отстрани с очите на художник. По такъв начин се получават забележителни психологически ефекти, характерното за епоса съгъстване и разреждане на емоцията и напрежението. Поетът майсторски е изтеглил трагическия момент на отчаянието в самото начало на поемата и е затворил по този начин ведрите моменти в омагьосания кръг на страданието.

„Градушка” е поема за избуяването и краха на човешките надежди и илюзии, а в този смисъл тя може да се нарече не само социална, но и философска поема. Втората и шестата е част започват с едно характерно противопоставително „но”:

Но мина зима снеговита...

Но свърши...

И в двата случая се касае за рязък емоционален и психологически преход. „Но мина зима снеговита” превежда читателя от състоянието на трагическа безизходица в състояние на ведро, динамична и колоритна смяна на сезоните, през които се ражда човешката илюзия за добър живот. „Но свърши...” пък бележи края на тази илюзия. Тя е разбита, разбити са човешките стремежи, вечното зло се е върнало. Яворов „превърта” сезоните почти калейдоскопично, надеждата узрява подобно на житен клас и с цикличната закономерност на сезоните идва при селянина. Писателят се любува отстрани на измъчения селяк, който схваща плодородието като дар божи.

*Да бъде тъй неделя още,
неделя пек и мирно време
олекна ще и тежко бreme,
на мъките ни края до ще.*

Виртуозът Яворов личи в майсторската смяна на ритъма между първата и втората част, в умелото редуване на съседни, обхватни и кръстосани рими. Динамиката на тия смени в римуването и ритмичната стъпка наподобява динамиката на живота, когато кълни човешката надежда. Напрежението започва да расте в третата строфа на творбата. Тук поетът създава представа за суматохата в селския двор и тревожната припряност на селянина чрез една голяма и единна строфа, изпълнена с многобройни тирета, многоточия, елиптически изречения, вътрешен монолог и диалог, въпроси и възклицания. Битът на селянина е изобразен в типичните традиционни представи за него: грижовния стопанин, ранобудната невеста, сънливия син, добитъка. Шумът, който се носи из всички дворове, създава усещането за припряност, а тревогата рязко нараства чрез един характерен детайл – изгряващото слънце, което от ранна сутрин започва да жари немилостиво. В мисленето на селянина това е сигурен знак за следобедна буря и тя не закъснява.

Четвъртата част на поемата разкрива скокообразното приближаване на загатнатото природно бедствие. Стихът е кратък и отсечен, отчетливите рими съгъстват тревогата. Гласът на автора плътно се приближава до гласа на лирическия герой. Поетът употребява думи от народната лексика, които спомагат за такова сближаване: „избрише“, „небо“, „мъгловито“, „жълтей“, „бухлат“. Изобщо в тази поема, а и в другите стихотворения, посветени на селския бит, Яворов е извънредно близо до мисленето на селянина. Литературната критика посочва като изключително сполучливи находки народните причастни форми „кръкнали“, отнесено към петлите, и „емнали се“, отнесено към хората.

С психологическо майсторство и проникновение Яворов е включил дори животните в тревожната картина на очакването. Тогава, когато човекът гледа с ужас как природната стихия наближава, гъските – нито орали, нито сели, са толкова безгрижни! И тук идва типично Яворовият въпрос „Защо?“, отправен направо към Бога. Той има смисъл не само в конкретната картина на изображението, но и във философски и екзистенциален план. Въпросът „Защо?“ остава без отговор и трагически раздвоеният Яворов посвещава на този въпрос голяма част от своите идейни и художествени търсения след 1905 година.

Изображението на самата природна стихия е в петата част на поемата. Интересна е позицията на лирическия говорител (по термина на Никола Георгиев). Той е застанал на мястото, където се намира героят селянин. Гласът на автора се слива изцяло с гласа на героя, сякаш двата гласа воюват заедно срещу злото. Така се постига характерната за Яворовата поезия сугестивност. Поетът е очертал тревожната спирала в душата на селянина чрез възклицания, многоточия и звукопис. Звуковите образи дори са по-силни от зрителните. Това е, което сближава Яворов със символистите и ще го превърне след 1905 година в истински символист. Поезията на символизма разчита твърде много на звуковите ефекти. В своите „Фрагменти“ поетът критик Атанас Далчев говори за небивалото разнообразие от ритми и звуци, за изключителния синтаксис на Яворовата поетика. Внушението се засилва от алитерация със звука „р“, който наподобява трясъка на гръмотевицата. Вопълът за милост излиза едновременно от душата и на героя, и на поета и е отнесен направо към Бога: „Труд кървав, Боже, пожалей!“ Но милост няма.

Униние е изписано по лицата на всички след настъпване на природната хала. В общата тоналност на внушението ярко се вписва една метафора – за ледения вихър, който гони облаците така, както вълкът гони стадото. Контрастът е особено силен, защото слънцето, което би трябвало да топли, грее през него и навява студ. Така се налага идеята за световното зло, в което градушката е само нищожен детайл. Тя е конкретният пратеник на злото. Метафорично казано, тя е жътварката, пожънала цвета на човешката надежда.

В тези ранни стихове от началото на века Яворов се проявява като ярък социален поет, поет на унижените и онеправданите. Той търси човешкото страдание навсякъде, но взорът му е насочен най-вече към социалните низини. Увлечението му по социализма е израз на чувствителната му натура, на мъчителното търсене на справедливост.

В забележителната творба „Арменци“ Яворов явно търси аналогията между съдбата на арменския и на българския народ, затова е разгърнал внушението около познатия в българската литература мотив за „немилите-недраги“ изгнаници в чужбина. Поетът е нарисувал образа на тези мъченици с едри щрихи, с едър замах на четката. Всичко в картината се напластява, за да създаде усещането за трагизъм и безизходица, за нечовешките мащаби на страданието. Ключова роля играят глаголите „пият“ и „пеят“.

На пиянството са посветени втората и третата строфа. Пиянството – това е болният дух, загубената родина, беснеещият тиранин, безизходицата, в която са попаднали арменците. Яворов засилва внушението чрез архаичната форма за бъдеще време на глаголите. Така стихът звучи по-тържествено и отеква по-болезнено в душата на читателя. Тиранинът и жертвите се открояват като една трагична корелативна двойка на фона на природата.

Друг мотив, с който се редува мотивът за пиянството, е този за песента. Тя е синоним на протеста в душата на героите, на злобата и връхната точка, до която се издига страданието – мъстта. При Яворов не бива да се иска нещо повече. Тук няма да срещнем Ботевия революционен гняв или Вапцаровата борба, няма да срещнем експанзивния бунт на Гео Милев срещу света. Героят на Яворов е от интравертен тип, характерен за Яворовата поезия е не протестът, а страданието и точно в това е неподражаемата е трагична дълбочина и сила. Но страданието е осмислено най-добре в петата строфа, тази на зимната буря. Градацията на глаголите „подема, издига, разнася” и анафората със съюза „и” разкриват нарастването на песента, която съпровожда човешката болка. Получава се интересна лирическа ситуация – героите са събрани в затвореното пространство на кръчмата, зимната буря блъска отвън и в нея песента би трябвало да заглъхне. Но тя не заглъхва, напротив – достига нечувани размери, разнася се навсякъде по света не по физическите закони на пространството, а по законите на човешкото страдание (Бистра Ганчева). Песента сродява всички унижени и онеправдани навсякъде по света.

Ботевото начало в Яворовата поезия личи и в „Хайдушки песни”. Те са плод на дружбата с големия революционер Гоце Делчев, комуто е посветено първото стихотворение от цикъла. В тези стихотворения виждаме традиционния за българския юнашки епос образ на хайдутина революционер, но със силно изразен македонски манталитет, нравствен кодекс и ценностна система. Тук Ботевата философия за живота „Доброму добро да прави, / лошия с ножа по глава” е намерила израз в Яворовата „мяра според мяра, вяра зарад вяра”.

Хайдутинът в първото стихотворение е разкрит откъм представителната му страна – волен, свободолюбив дух, романтичен тип, който си няма нищо и живее сам сред природата по законите на истината и справедливостта. Хайдутинът няма дом, няма близки и въздава всекому според заслуженото. Той се е венчал за пушката и сабята, негов дом е планината. Хайдутинът няма дори и име и с това спомага за типизирането на образа. Внушението се гради преди всичко на етимологичните фигури, с които започва всяка строфа, и на народно-песенните възклицания „леле” и „море”, с които завършва. Основен похват в поетиката на това стихотворение е образният паралелизъм.

Второто стихотворение от цикъла поставя известната още от Ботевата поезия дилема за отношението между личните чувства и обществения дълг. Яворовият хайдутин е дълбоко раздвоен, той не притежава Ботевата категоричност, нито императивите на Ботевия избор. Хайдутинът заменя русите коси на либето за хранен кон, черните му очи за пушка бойлия и белите му зъби за сабя. В тази трикратна „замяна” обаче се усещат не предпочитанията в ценностната система на хайдутина, а отново поетическите внушения на образния паралелизъм, върху който е изградено и предишното стихотворение.

Дилемата в душата на героя взема драматична форма в третото стихотворение и точно то разкрива остри психологически конфликти за хайдутина. Той е заел своята пусия в планината, през която минава народният изедник Лазо Чифлигар. Налице са всички условия за отмъщението, висшия дълг на хайдутина. И не че изедникът не го заслужава, и не че хайдутинът не би могъл да го стори. Творбата разгръща спираловидно

мотива за отмъщението и безизходицата и всяка следваща строфа започва с цитат от предишната. Това поетическо връщане назад алузира мъчителното състояние в душата на хайдутина и трудността на избора му. Той не може да изпълни дълга си, защото е трагично раздвоен между омразата към изедника и любовта към неговата щерка. Личното и общественото влизат в неразрешим конфликт, който типично по яворовски се завърта в омагьосания кръг на страданието.

Така съвсем естествено в четвъртото стихотворение от цикъла идва смъртта, постоянната спътница на хайдутина. Той сънува гроба си и чрез него темата за смъртта, виденията за нея съвсем естествено хвърлят мост към бъдещите мотиви в Яворовата поезия – в „Безсъници“ и следващите стихосбирки. Стихотворението „Нощ“ от 1901 година още по-ясно онагледява идейно-тематичния и естетическия преход в поезията на Яворов. Това стихотворение е принципно ново, различно от монолитността на лирическият герой в гражданската поезия на Яворов. Изключително модерните за времето си мотиви – за раздвоението, за алогизмите на съня и тревожното усещане за загубената връзка със света – бележат установяването на свършено нови за нашата литература идейно-естетически търсения и художествени хоризонти.

В „Нощ“ преобладава не емоционалното начало, а мисловното като опит на героя да се измъкне от хаоса и абсурда на света. Това е едно от стихотворенията, върху които се основават проникновенията на Атанас Далчев за Яворовата поезия: „Яворов внесе в българската поезия мисълта; не философията и ясният светоглед с неговата йерархия от ценности както Пенчо Славейков, а съмнението и мисълта, която непрестанно дълбае и не може да се успокои върху нищо. Яворов внесе в нашата литература безкрайната тревога на свръхземните въпроси, безизходния кръг на страданията, призрака на смъртта, който превръща в призрак света, ужаса на самотата и още по-големия ужас на съзнанието, че никога и никъде не можеш да бъдеш сам: мотива на раздвоението. По отношение на формата новото, което донесе, беше музиката: едно невиджано дотогава съчетание от звуци, от словесни обрати и движения, най-богатия синтаксис в нашия език. Когато говори за скръбта в Яворовата поезия, Гео Милев изказва съображението, че толкова голяма не може да бъде скръбта на отделния човек и че Яворов е изразил в стиховете си не своите лични страдания, а страданията на цялото българско племе: върху тая мисъл той е построил своята „Панихида за Яворов“. Наопаки, аз мисля – пише Далчев, – че така безкрайно може да скърби и да страда само отделната личност, която се ражда през вековете веднъж на света, за да изчезне тутакси във времето завинаги, но не и колективът, в чието битие страданието, колкото и голямо да бъде то, е само едно събитие. Категорията на трагичното е индивидуалното.”

Именно трагичните нотки са определящи за емоционалната атмосфера на стихотворението „Нощ“. Характерен фон на тази творба са гъстеещият мрак и облаците, плаващи в безреда по небето. Героят изпитва неясно и изначално чувство за вина, мисълта му дълбае бездната на миналото и хаоса на настоящето. Лирическият субект на стихотворението в спонтанния си опит да открие опорни точки на духа се стреми да открие три изконни за всеки човек образа – на майката, на любимата и на родината, стреми се да възстанови изгубената връзка с тях.

Образът на родината е по ботевски мащабен, по ботевски внушителен. Също като Ботев Яворов се кълне в изранената снага на своята родина и я свързва със своята собствена съдба:

*С кръвта си кръст ще начертая
от Дунав до Егея бял
и от Албанската пустиня
до черноморските води.*

Още тук се усеща обаче модерното мислене, коренно различно от Ботевото и Вазовото, което свързва Яворов с естетическите търсения на кръга „Мисъл“. Ботев и Вазов принадлежат повече на епохата на Възраждането, в чиято ценностна система отечеството е издигнато в култ. Новите веяния в нашата литература от началото на века и дейността на кръга „Мисъл“ промениха тая ценностна ориентация и на мястото на отечеството издигнаха в култ отделната личност, индивида. Затова в своята представа за родината Яворов вписва представата си за свободния човек, търси връзката с отечеството не като тържество на националната идея, а като тържество на индивидуалната свобода.

Втората опорна точка в лирическия свят на поета е майката. Обратно на очакваното обаче мисълта за нея не се свързва с представата за детството, а с представата за гроба. Тук се намесва характерният скептицизъм на поета, тревожното очакване на бъдещето.

Мисълта за любимата пък се свързва с безизходицата и тежкото бреме, с липсата на отклик. В душата на героя нахлуват чудовища, пред него се отваря зинала бездна, дори настъпващото утро не може да изтрие кошмарите на нощта. Така чрез стихотворението „Нощ“ Яворов ясно насочва проникновения си читател към мотивите, които ще се развият в неговата поезия през следващите години.

И преходът не закъснява. Той идва след двегодишно мълчание със стихотворението „Песен на песента ми“, отпечатано през 1905 година. Критиката приема тази творба за начало на българския символизъм заедно със стихотворенията на Теодор Траянов, излезли през същата година. В „Песен на песента ми“ поетът декларира своя отказ от социалните вълнения и проблеми и пълна индиферентност към всичко, което стои вън от душата му:

*Че няма зло, страдание, живот
вън от сърцето ми...*

Музата на поета се любува на самата себе си. От поет на социалната чувствителност Яворов се превръща в изследовател на психологическите дълбини на човешката душа. Известна роля за това развитие играе и посещението му във Франция, влиянието на френските поети символисти, които чете. Така се раждат стихотворения като „Песен на песента ми“, „Нирвана“, „Теменуги“, „Ледена стена“, „Среща“, „В часа на синята мъгла“.

Яворов е изключително възприемчив към новото. Неговият неспокоен дух вижда в символизма нов начин за осмисляне на света и „все вечните въпроси, които никога не разреши“. Той създава образци на символистична поезия, но не остава за дълго при тях. Яворов е един скиталец на духа, който не може да остане докрай при нищо – нито при социализма, нито при македонското освободително движение, нито при гражданската тема, нито при символизма, нито при Мина, нито при Лора. Тревожната му мисъл се рее из космическото пространство, все по-често за него се явява призракът на смъртта, ужасът от безвъзвратно изтичащото време. Мотивът за раздвоението, който води началото си от стихотворението „Нощ“, се съчетава с космическата гледна точка и търсенето на истината за безкрая. Душата му изгаря от постоянна жажда, от безкраен копнеж. Поетът се чувства като „отбрулен лист“, без дом и родина. Усеща се преждевременно помъдрял и остарял.

Характерен мотив за неговата късна лирика е тревогата за бъдещето, характерен рефрен – стихът „Деца, боя се зарад вас“. Той издава Яворовия скептицизъм, нерадостното прозрение за историческата участ. Години по-късно друг поет с яворовски темперамент – Никола Вапцаров, ще опонира на своя предшественик със стиха „Не

бойте се, деца, за утрешния ден”. С изключителната си интуиция Яворов усеща тревожните импулси на българската съдба и в това е величието му като поет, но в това е и неговата лична драма.

Яворов е първият български писател, който задава въпроса: какво има там, отвъд „сребровъздушните стени на кръгозора”, кой управлява земното ни битие, на каква висша сила се подчинява съдбата на човека? Яворов е сърцевед и диалектик. Той има съзнанието, че животът и смъртта се разминават ежеминутно, че границите между доброто и злото са размити и няма „кой да назове честта и кой позора”. В това е сърцевината на трагичното в неговата поезия. В стихотворението „В часа на синята мъгла” поетът осмисля миналото като болка, „като забита и прекършена стрела”, настоящето като безвъзвратно отлитащ миг, а бъдещето като тревога.

Липсата на щастие в любовната лирика на Яворов се дължи именно на съзнанието за безвъзвратно отлитащото време. Срещата между поета и любимата е невъзможна, защото той е човек от „други свят”, носи съзнанието за изначална вина и греховност. Любимата е едновременно „дете” и „божество”. Героят застава на колене пред нея, той я „похищава” в съня на нейните шестнадесет години. Душата му е разкъсана от „ледена стена” – стъклена, хладна, вечна. Сякаш няма изход от безизходния кръг на страданието. Любовта е „плен”, робство, душата „се може би срамува от своето вълшебно тържество”. Душата на поета „моли” и „обича”, „мрази” и „заклина”.

Щастието на лирическият субект сякаш е постигнато единствено в стихотворението „Две хубави очи”. Хармонията блика от музиката на стиха и усещането за духовното. И Яворов подобно на Славейков нарича любимата „дете”. Образът е изчистен от всякакви земни грехове и страсти. Любовта е безкористно и хармонично чувство. Огледалната композиция на стихотворението разкрива не само върховно поетическо майсторство, но и диалектиката на Яворовото мислене. Формата оказва вторичен ефект върху съдържанието. В края на първата част идва съмнението, че може би любовта ще бъде омърсена от срам и грях. Благодарение на огледалната втора част обаче това съмнение бива отхвърлено:

*Булото на срам и грях
не ще го хвърлят върху тях
страсти и неволи...*

И за любовната лирика на Яворов е характерно раздвоението. Душата на поета е раздвоена между любовта и смъртта, срещата и разлъката, ада и мъката на любовта; тя се мятта между миражите и действителността. Любимата е едновременно „плът и призрак лек”. Поетът иска от нея „не сажди на страстта, а дух в кристален мраз”. Съзнанието за изначална вина го води към други духовни хоризонти, тревожната му мисъл не може да намери пристан.

Това е Яворов, раздвоеният и единният, поетът на мисълта, на болката и страданието. Това е Яворов – голямата загадка на българската литература, неразрешена и до днес. И в тревожните въпроси, които поставя неговото творчество, и в голямата му лична драма.

Върни се обратно в съдържанието!

ПРЕОБРАЖЕНИЯ НА ЛИРИЧЕСКИЯ ГЕРОЙ В ПОЕЗИЯТА НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

Димчо Дебелянов израства като поет под силното влияние на Пенчо Славейков. Той се развива като продължител на неговата линия на индивидуализъм, самовглъбеност и съсредоточаване във вътрешния свят на човека. Дебелянов е изключителен лирик, който превръща в свое творческо кредо изповедната линия в поезията, изповедното начало. У него няма да срещнем високите тържествено-патетични интонации на Вазов, нито клетвената саможертвеност на Ботев. Дебелянов е по своему драматичен, но неговият драматизъм е далече от жестовостта и сценичните ефекти на Яворовия стих. Житейската му съдба също е различна от Яворовата. Докато двадесет и две годишният Яворов постига изведнъж цялата литературна слава, почти неизвестният Дебелянов умира, без да е издал книга приживе.

Дебелянов е романтик и символист. Той започва творческия си път под силното влияние на френския символизъм и особено на любимия си поет Франсис Жам. Дебелянов превежда от френски и първия еротичен роман в българската литература – „Афродита“ от Пиер Луис. Той създава „най-хубавото славословие на брака в българската поезия“ (Атанас Далчев) – стихотворението „Жертвоприношение“. През 1910 година заедно със своя по-голям събрат и покровител, поета Димитър Подвързачов, издават авторска „Антология на българската поезия“, в която Дебелянов включва девет свои стихотворения.

Същевременно неговият живот и творческа съдба са белязани с печата на неудачника, на социалния аутсайдер. Поетът има злочестината още деветгодишен да остане сирак. „Как бяха скръбни моите детски дни“ – пише той в стихотворението „Пловдив“. Самотата в големия град го гнети. Негов светъл идеал и мираж, негова непостигната мечта си остават детството, Копривщица, майка му. Постоянен спътник в живота му е Грижата, изписана с главна буква. Личният му живот не е съпроводен с големи събития, любовта си остава за него мираж. Затова през зимата на 1916 година поетът заминава доброволец на фронта и с някакво странно примирение посреща смъртта. Тя му разкрива нови истини за живота, озарява го с нов промисъл и така се очертава творческият облик на Дебелянов – раздвоен между мечтата и действителността, настоящето и миналото, символизма на ранната си лирика и изповедния реализъм на късната.

Символистът Димчо Дебелянов вижда своя живот като една черна песен. Неслучайно поетът Николай Лилиев, под чиято редакция излизат Дебеляновите стихотворения в отделна книга през 1920 година, поставя „Черна песен“ на първо място. В тази творба са налице почти всички преобладаващи чувства в символистичната поезия на Дебелянов. Лирическият герой поставя в центъра на изображението своето „аз“, извисено до степен на изключителност. В противоречията се оглежда съдбата на неудачника, на човека, чиито пориви са осъдени на гибел. Всякакъв опит за буквално тълкуване обаче би бил неуместен:

*През деня неуморно изграждам,
през нощта без пощада руша.*

Душата на героя е в плен на контрастите между светлината и мрака, деня и нощта, бурята и покоя, пролетта и есента. Животът му се простира във велика

пустиня, в едно безстрастно и неназовано време. Творчеството му притежава всички характерни атрибути на символистичната поезия – чувствата на неосъзната вина, мирова скръб, болка, печал. В страданието му има малко от личната съдба и много от естетическата поза на символистите. Но едно е важното – още тук елегизмът се очертава като водещ, а елегизмът при Димчо Дебелянов има дълбоки лични основания. Елегичното чувство е предопределено от съдбата на поета, от копнежа по детството и усещането, че настоящето е затвор, от съзнанието за непостигнатото човешко щастие. Елегичното чувство е предопределено и от съдбата на героя в големия град, от модерния проблем за алиенацията.

Дебелянов е първият голям поет на града у нас. Градският пейзаж допълнително засилва чувството за самота. Така е в стихотворението „Спи градът”. Лирическият герой се скита самотен и неразбран под дъжда, след него вървят „жалби за преминалите дни”. Димчо Дебелянов е поет, който активно търси контрастите – израз на неговата романтична душа, а в поетическите му оксиморони се оглежда парадоксът на собствения му живот. Той се чувства „на нощта неверна верен син”, а градът е едничък дом на неговата бездомна скръб. Единствената утеха за Дебеляновия лирически субект е миналото със спомена за любимата („Спи градът”).

Като верен ученик и последовател на Славейков Дебелянов също нарича любимата „дете” и търси в нейния образ чистотата, съвършенството и нравственото чувство. Но поетът и любимата в това стихотворение трагично се разминават. Причините за неосъщественото им щастие са екзистенциални, нееднозначни. Тя, любимата, е „дете с пробуден жар, / с пламенна усмивка на уста”. Той, поетът, мечтае за вечна красота, тленният ъ е дар не го удовлетворява. Виновни са може би времето, епохата, животът, самата същност на героите. Остава само скръбта, която расте, и скръбният вик „Защо?”.

За Димчо Дебелянов любовта е най-святата в мига на раздялата. Любовта е едно скръбно съзерцание, тя е запечатан миг, откраднатото щастие. Над героя все по-страшно пада нощта, прилепите на живота чертаят своите мрежи в мрака. Всъщност това е една от метафорите на Дебеляновия живот.

Другата голяма метафора е свързана с мотива за залеза на човешката душа в стихотворението „Скрити вопли”. Целият живот на Димчо Дебелянов е едно завръщане към началото. В него е вложен копнежът по интимното, по добротата и сърдечността на майката и невъзможното желание да се върнеш към детството. Преминал през житейските бури, поетът мечтае да се завърне в бащината къща. Слънцето на живота му е изминало своя път, за него няма друг пристан и друга утеха. Но изведнъж той се събужда като от сън. Оказва се, че всичко това е мираж, че е невъзможно, и точно там се крие трагичното. Вопълът на поета е вопъл на „печален странник, / напразно спомнил майка и родина”. Душата му е „разблудна царкиня”, която живее на самотен остров и напразно очаква щастиято.

Докато „Скрити вопли” разгръща мотива за залеза на човешкия живот и завръщането към началото, „Помниш ли...” продължава този мотив, но в това стихотворение конфликтът между настоящето и миналото е много по-остро осезаем, по-болезнен. Модернистичната представа за живота като сън придава и друго звучене на творбата:

*Сън е бил, сън е бил тихия двор,
сън са били белоцветните вишни...*

Стихотворението е изградено върху болезнената съпоставка между красотата на детството и оковите на живота в настоящето. Лирическият герой се чувства „заклученик в мрачен затвор“, съзнанието за собственото му падение се превръща в болка.

В духа на символистичната поезия творбата се гради върху два символа – белоцветните вишни и мрачния затвор. Формата на изказа и тук, както и в стихотворението „Скрити вопли“, е 2 л. ед. ч., което според българската граматика има най-малко три значения – обръщение към близък човек, обръщение към самия себе си и обръщение към човека въобще, размисъл за човешкия живот в екзистенциален план.

Превъплъщенията на лирическият герой в поезията на Димчо Дебелянов са постигнати преди всичко именно чрез изповедната форма, чрез вглеждането на героя в самия себе си. Гласът на Дебеляновия лирически субект е тих, извира от дълбочините на душата, но тази самовглъбеност, този самоанализ има много допирни точки с човешката чувствителност въобще. Обръщането на героя към самия себе си го отваря навън, разкрива многото му емоционални лица. Това е вечното екзистенциално начало на Дебеляновата поезия. Белоцветните вишни и тихият двор са се превърнали в траен символ на Дебеляновата екзистенциална скръб. Изхождайки от този факт, поетът Иван Динков пише:

*След смъртта на Димчо Дебелянов
ангелите вече нямат хор.*

В този ироничен проблясък се съдържа и една болезнена, сериозна истина. Със смъртта на Дебелянов край Демир Хисар си отиде най-нежният, най-сърдечният, най-чувствителният български поет.

Димчо Дебелянов извървява път, противоположен на Яворовия. Докато Пейо Яворов върви от социално ангажираната поезия към индивидуализма, декадентството и символизма, Димчо Дебелянов извървява пътя от декадентството и символизма към реализма, от бохемството и естетическата поза към размисъл за суровата драма на човека във военните си стихотворения. Почти всички български писатели по онова време отразяват трите войни, в които се решава съдбата на България, но подходът им е различен. Онези от тях, които никога не са помирисали барут, никога не са били в окопите и не са се срещали с грозния лик на смъртта – като Вазов и Кирил Христов, – възпяват триумфа на българските победи и се възхищават от героизма на българския войник. Те виждат войната откъм парадната ѝ страна и това ги изпълва с патриотична гордост. Вазов издава стихосбирката „Под гръма на победите“, а Кирил Христов стига до крайност в патриотичната си екзалтация със стихосбирката „На нож“. Онези наши писатели, които участват пряко във войната и плащат кръвен данък в нея (като Йовков – с цената на едно раняване, а Дебелянов – с цената на своя живот), виждат тази война през очите на човека. За войната се изписват купища сантиментални и грубо патриотични стихове. Според Далчев „от тях само „Тихи вопли“ на Теодор Траянов и военните стихове на Димчо Дебелянов имат цената на изкуство“. Теодор Траянов вижда войната с очите на съзercателя и я преживява като трагедия на родината. Дебелянов я вижда с очите на човека.

Във войната Дебелянов преживява трагедията на отделната личност и разгатва собствената си съдба. Тази трагедия пречупва живота му и естетическото му развитие на две, изправя го пред смъртта и му дава нови очи за света. Във войната Дебелянов

вижда не герои, а жертви, хилядна маса, хиляди чела, върху които е начертан „чер жертвен кръст“. Тези негови стихотворения по думите на Атанас Далчев се отличават с две основни качества – предметност и художествен реализъм от рода на Пушкиновия.

Лирическият му герой в последните му стихотворения, писани на фронта, е лишен от предишното чувство за изключителност, той живее със съзнанието, че е един от многото:

*Сурова вярност на дълга
смени живота пъстролик
и сля се радост и тъга,
сроди се малък и велик.*

Ето какво казва Далчев: „Душата е намерила най-прекия път да се изкаже. Подборът на думите не заобикаля мисълта заради украса или декоративни ефекти, а я предава най-пълно и най-точно; изречението пък отразява най-вярно ритъма на чувството; синтаксисът на Дебелянов се е обогатил, спечелил е нови обрати и българската реч е станала покорно оръдие в ръцете му. Стихът е добил по-голяма яснота и по-разнообразно движение. Мъчно могат да се посочат в нашата лирика стихотворения, така издържани и почти свършени като „Тиха победа“, „Старият бивак“ и „Един убит“.

От тези шест стихотворения „Прииждат, връщат се...“ е най-близо до символистичната поезия. В тази творба образът е най-мащабен, окрупнен, масов. Индивидуалната човешка съдба присъства посредством съдбата на поета, един от хилядите, безимен, който чака примирено „празника на кървавия смях“ и нашепва на себе си стих от кратките елегии на Франсис Жам. В другите стихотворения Дебелянов с трагическа дълбочина разкрива човешката драма във войната; драмата на своя млад и рано прекършен живот. Миналото и настоящето, споменът и реалността си дават среща, но тя не е така болезнена, както в предишните му стихотворения.

В стихотворението „Нощ към Солун“ героят си спомня минала любов в Женева, но гледа на настоящето с трезви очи. Чувството за дълг го изправя пред утрешния ден и той приема хладнокръвно мисълта за „настръхналата бъдна среща / на двата вражи вихъра пред Солун“. За Димчо Дебелянов понятието „враг“ не е идеологема, семантиката на тази лексема в неговото творчество е изчистена от тесните политически или идеологически рамки, които са ѝ наложени от конюнктурата на времето. Дебеляновият лирически герой е заел своето място в редиците от едната страна на барикадата, но не смята противника за враг. Точно в тези стихове Дебелянов изповядва в най-чиста степен своя хуманизъм и пацифизъм.

Стихотворението „Един убит“ разкрива жестоката драма на войната. То е опит да се проникне в трагедията на един непознат човек, с когото поетът е бил враг само по случайно стечение на обстоятелствата. Затова творбата започва с вълнуващото „Той не ни е вече враг“, за да прерасне в разгърната интерпретация на една изконна философска идея – смъртта изравнява хората и ги превръща наново в братя, в смъртта всички са равни. Озарен от скептицизма на новото време, един съвременен поет, Добромир Тонев, пише:

*Смъртта ни прави повече от равни,
смъртта ни приравнява към земята...*

В тази доста по-късна трактовка на темата се съдържа само част от трагическото прозрение на Дебеляновата творба. Живият е взел своето и заслуженото, „мъртвият не ни е враг”. Няма по-хуманно и трагично откровение за човешката съдба във войната не само в българската литература.

Тази творба, както и последното му стихотворение „Сиротна песен” са трагическите прозрения на Дебелянов за собствената му съдба. Той заминава доброволец на фронта, воден от неясното чувство за дълг. Животът му е лишен от патетични жестове. Участието му във войната не е акт на героизъм. Малко преди да замине, известен само на ограничен кръг литературни приятели, той се сбoguва с Елисавета Багряна и поема към Неизвестното. Дебелянов върви към своята Победа, но не в живота, а в смъртта. Такъв е смисълът на неговата метафора за „тихата победа”. В последното си стихотворение – „Сиротна песен”, поетът пределно откровено и изповедно сменя всяка маска пред себе си и пред читателя. Животът му е минал незабелязано. Загубил е майка, не е срещнал жена, не е спечелил слава, богат е с горести и с несподелени радости. Отива си незабелязано от света, но оставя след себе си голямо духовно богатство, за което сам не съзнава.

Поезията на Димчо Дебелянов се налага сравнително бавно в националното литературно съзнание. Но без съмнение творчеството му е безценен принос към развоя на нашата лирика след войните, принос към развоя на поетическата образност и хуманистичното мислене на следващите литературни поколения.

Върни се обратно в съдържанието!

ИЗОБРАЖЕНИЯ НА БЪЛГАРСКОТО СЕЛО В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЕЛИН ПЕЛИН

Елин Пелин е класически майстор на късия разказ в нашата литература и бележи втори връх в развитието на художествената ни проза след Вазов. Той довежда нашия разказ до класическото разбиране за сюжет и композиция, което в най-голяма степен отговаря на формулата, дадена от руския писател Алексей Толстой: „запетая плюс „но““.

В най-голяма степен Елин Пелин е художник на българското село, с ясно изразени предпочитания към живота на шопите. Разказите му имат силна регионална оцветеност. Докато при Вазов е водеща тезата за българското в най-разнообразни варианти, докато Йовков дълбае в сферата на нравствено-етичното и психологическото, то при Елин Пелин приоритет имат социалните идеи и пристрастия. Ние не можем да си представим атмосферата на Елин-Пелиновите разкази без характерния им колорит – равното Софийско поле, убийствената жега или есенните мъгли, небето, надвесено като купол, Витоша и бялото облаче зад нея. Сам писателят е роден в този край и познава добре бита, нравите и психологията на шопите. Съкровеният стремеж на Вазовия дядо Йоцо е „да види българското“; героите на Йовков са добруджанци или планинци, но те са и граждани на света. Елин Пелин е художник на българското село от началото на века и сам той споделя, че главната му задача е да покаже „какво става на село“. Неговият идеал обаче е патриархалното българско село преди епохата на класово разслоение. Като художник с изострен усет за промените в бита и нравите на селяните той вижда социалните процеси, които разрушават патриархалния морал и пораждат драмата на героите, особено в повестта „Гераците“.

Като белетрист Елин Пелин се развива твърде рано. Най-ярките си разкази той създава на една сравнително млада възраст, а след войните писателят се ориентира към хумора, литературата за деца, издава сборниците „Черните рози“ и „Под манастирската лоза“. Той неслучайно се отказва да пише за предишното българско село. Процесите, протекли в него през войните и малко след тях, го отблъскват, той не ги разбира, не разбира „какво става на село“, и затова преориентира художествените си търсения в друга посока. Вазов и Йовков създават белетристичните си шедеври в зряла възраст, защото при тях преобладават жизненият опит, мисловното обобщение на живота. Обратно на тях, Елин Пелин е много по-първичен и витален писател, с непосредствен усет към жизненото, към земното, към драмите и конфликтите в ежедневието на селяните. Неуспешното му кандидатстване в рисуващото училище дава изненадващ резултат в неговата проза. Неуспял да стане художник с четка, той се превръща в ненадминат художник със слово. От творчеството на Мопасан, любимия му писател, Елин Пелин възприема разбирането за края на разказа като най-важен елемент от художествената му конструкция. В шедеврите на Мопасан литературната критика говори за т. нар. камшичен удар при завършека. При Елин Пелин е почти същото. Всички негови разкази имат неочакван, ефектен, но закономерен финал.

Според разбиранията на писателя разказът не може да бъде и импресионистичен. Разказът – това е „от едно нещо да ти хрумне друго нещо“. Елин Пелин прилага на практика това разбиране в цялото си творчество. Лазар Дъбака и дядо Корчан вдигат ветрена мелница, но идва Христина и Лазар си намира „друга“

ветрена мелница. Андрешко повежда съдия-изпълнителя за село, но го оставя в блатото. Отец Игнатий вижда в далечината женска забрадка, но се оказва конски череп. Станчо и Стоилка отиват на гробищата да поменат мъртвите си съпрузи, но се оженват. При Елин Пелин случката играе особено важна роля. Ако при Вазов разказът представлява поредица от епизоди – дядо Йоцо се среща с българското три пъти, баба Илийца – с бунтовника два пъти, Стоичко („От оралото до урата“) е представен в четири момента от нравственото му падение, – то при Елин Пелин разказът се гради върху една случка, взета в нейния апогей и малко преди развързката, която протича в кратък интервал от време. Андрешко и съдията стигат до остър конфликт в рамките на час-два, Лазо побягва от другарите си същата нощ след разговора с Благолажа, Свилен и Милена извършват своето „престъпление“ в кратките часове на лятната нощ. Дори животът на препатилия сиромаш дядо Матейко е разкрит в мимолетното пътуване на душата му из рая. Драмата на Пенка от разказа „По жътва“ също се побира в рамките на едно денонощие. Но за Елин Пелин краткост далеч не означава маломерност на преживяването, напротив, в най-голяма степен краткостта означава събитийност. По думите на Искра Панова събитието е гръбнакът на Елин-Пелиновия разказ, а пейзажът е неговият пълнеж, „душата на събитието“. Прецизните естети от кръга „Мисъл“ – д-р Кръстев и Пенчо Славейков, не могат да приемат особената структура и пълнеж на Елин-Пелиновия разказ. Те отчитат анекдотичния характер на неговите творби, но го обявяват за „разказвач на шопски вицове“ и не публикуват нито една негова творба на страниците на своето списание.

Драмата на Елин-Пелиновите герои и идейното внушение на разказите му са заложили най-вече в събитието, от което произтича конфликтът. Човекът в тези разкази се проявява не чрез мислене и въображение, макар че ги притежава, не чрез мечтателност и вътрешни монолози както при Йовков, а чрез постъпка, реакция, поведение. За характера на Андрешко ние съдим не толкова от разговорите със съдия-изпълнителя, колкото от драстичната му постъпка. За характера на Божан си създаваме представа от усилния му труд на полето в началото на повестта и от кражбата на парите в края. В събитието е закодирана благородната същност на един или моралното възмездие на друг. Така Лазо от разказа „Косачи“ се обявява против измисления, но красив свят на въображението и бива „наказан“ от писателя с бягство през същата нощ, защото става жертва на болното си въображение. Строежът на мелницата е поредното ветрено начинание на Лазар Дъбака и затова Христина, за която се оженва, е наречена „друга“ ветрена мелница. Разказът неизменно върви към своя неочакван, но закономерен финал, и то не зигзагообразно и обстоятелствено, както е при Вазов и Йовков, а стремително, по права линия.

Елин Пелин е най-добрият пейзажист в нашата художествена проза. Неговите великолепни пейзажи осмислят произведението, придават му колорит и атмосфера. Едва ли можем да си представим „Напаст божия“ без разтърсващата и убийствена картина на жегата или „По жътва“ без нажежената мараня и небето, надвиснало като купол. Разказът „Андрешко“ е немислим без есенните мъгли и локвите по пътя, „Пролетна измама“ – без ведрото утро, а „Косачи“ – без дълбочината на тракийската нощ.

И Вазов рисува пейзажи, но при него те са по-скоро обстановка, фон, съпътстват случката при всяка промяна във времето и пространството, при всяка нововъзникнала ситуация. За Вазов пейзажът има същата функция, както

историческият и географският фон на повествованието, той конкретизира събитието, поставя го в координатната схема на българското.

При Елин Пелин пейзажът е душата на събитието, той има изключителна психологическа функция; създавайки го, писателят прониква в душата на героите, в повечето случаи пейзажът е в унисон със събитието. Когато Елка от повестта „Гераците“ тръгва да се самоубие, есенно-зимният пейзаж, облаците, бягащи в безреда по небето, илюстрират душевното ѝ състояние. Когато чичо му Петър повежда Захаринчо към града, пътят, който се вие из безкрайна снежна пустиня, е илюстрация на нерадостната участ на момчето.

Понякога пейзажът е в контраст със случката. Тогава той пак има психологическа функция, макар и с обратен знак. В тези случаи пейзажът засилва комизма или трагизма на събитието. В разказа „Хитрец“ например случката е весела. Арестантът Петко Лисичката измамва глупавия стражар, но пейзажът е мрачен и есенен и по този начин засилва комичния ефект у читателя. Дядо Йордан Герака умира в една прекрасна пролетна утрин и контрастът между тъжната случка и ведрия пейзаж подчертава трагизма – отива си последният представител на патриархалното българско село, животът върви в съвсем друга посока.

Разказвачът Елин Пелин е изключителен майстор на диалога. Докато при Вазов диалогът има главно характеризираща функция, а със своята реплика героят съобщава онова, което читателят вече знае от авторовото повествование, при Елин Пелин далеч не е така. Когато дядо Йоцо казва „Господи, видох!“, читателят отдавна знае за „проглеждането“ на героя. Когато попът и клисарят от разказа „Изкушение“ на Елин Пелин говорят, те съобщават на читателя всичко – времето и мястото на случката, главния проблем, около който се върти сюжетът, тенденцията за неговото развитие и разрешаване. Писателят стои някъде встрани, не се намесва, не смята за нужно да поясни нещо на читателя. При Елин Пелин диалогът е част от динамиката на действието, той е самото събитие и затова героите толкова много говорят. Ролята на разказвача в такъв смисъл е второстепенна, разказвачът е максимално обективен, скрит зад повествованието, превъплътил се в своите герои. Той оставя персонажите да действат не според авторовата воля, а според логиката на своите характери. Елин Пелин е типичен реалист, той е безсилен пред логиката на живота. Това не е романтикът Вазов, който в своята художествена проза, от разказа до романа, се намесва директно в повествованието, тълкува и осмисля случката, дърпа конците на действието и стои на едно интелектуално ниво по-високо от своите герои. Вазов знае за дядо Йоцо или баба Илийца много повече, отколкото те, неуките, сами съзнават за себе си и за смисъла на собствените си постъпки. Разказвачът Елин Пелин въпреки ясно изразените си пристрастия в определени случаи (както в „Андрешко“) бяга от подобни намеси, защото художествените му цели и стилът му са други. Светът на Елин-Пелиновите герои е двуполусен, в него конфликтът между доброто и злото, черното и бялото е много силен, особено в разказите от началото на века. В този конфликт писателят застава ясно на страната на бедните срещу богатите („Прошение на жителите от село Голяма неволя до дядо господата“), на страната на селяните срещу гражданите („Андрешко“, „Печената тиква“), на страната на населението срещу властта, на човека срещу държавата. В творчеството на Елин Пелин има само един герой, който съчетава богатството с положителни нравствени характеристики – дядо Йордан Герака. Но и тук противоречието в миросгледа на писателя е само привидно.

Героят е авторитетен и уважаван, защото е останка от миналите времена на патриархалната идилия.

Ключово понятие в Елин-Пелиновия художествен свят е „сиромах“, „сиромашия“. Сиромашията е виновна за всичко – за несъстоялото се щастие на Свилен и Милена, за драмата на Лазо, за напастта божия, дори за пиянството на „сиромашта“ в разказа „Задущница“. От сиромашия се е пропилил Станойко, от сиромашия е пил цял живот и дядо Матейко, но точно защото е сиромах, мястото му не е в ада, а в рая. Нравствената присъда на писателя поставя в ада бирника и кмета. Светът на Елин Пелин е социално диференциран, нравственото е пречупено през призмата на социалното. В разказа „Край воденицата“ бащата на Милена е потърпевшият, а не неназованият е мъж, защото неговата сиромашия е причина за разбитата е любов. Монката от разказа „Спасова могила“ умира, защото дядо му няма пари за доктори. Сиромашията от своя страна е извор на нравствени добродетели, сиромашът е човек с широко сърце, той приема чуждата болка като своя („Андрешко“), чуждото дете като свое („Сиромашка радост“).

Героите на Елин Пелин са изключително жизнени, витални, устойчиви на превратностите на съдбата. Те носят специфичния колорит и манталитет на хората от шопския край. Една от най-характерните им черти е свежото им чувство за хумор. Малко са Елин-Пелиновите разкази, в които няма комични отблясъци. Тъжното и смешното вървят ръка за ръка, както е в живота. Станчо и Стоилка са дошли на гробищата по тъжен повод, техният брак също е тъжен, защото е брак по необходимост, но комичното извира от всяка реплика, от всяка ситуация. Пред тъща си Станчо хвали мъртвата Божана, пред новата си годеница Стоилка я хули. Макар и превалила младежката възраст и налегната от грижите на ежедневието, Стоилка му шавва с раменете си като момиче, хвърля му „белтъци“ и прави един изключително смешен жест в опита си да скрие големите си бели зъби. Да не говорим за разкази като „Пролетна измама“ и „Изкушение“, в които се срещаме с типичните Елин-Пелинови попове, по-близо до земното, отколкото до небесното (Милена Цанева). Техен предшественик е Вазовият поп Ставри, те самите подготвят почвата за отец Сисой от късния Елин-Пелинов сборник „Под манастирската лоза“, в който писателят по думите на неговия талантлив следовник Ивайло Петров намира третото измерение на живота – синтез между доброто и злото, черното и бялото, греха и изкуплението.

Хуморът в разказите на Елин Пелин има социална основа и социална насоченост, той е оръжие на бедните срещу богатите, на човека срещу властта. Разказът „Ветрената мелница“ съсредоточава в себе си едни от най-добрите черти на белетриста Елин Пелин – майсторски скроената интрига, пейзажа, неповторимия колорит на героите. Едно странно приятелство свързва Лазар Дъбака и дядо Корчан въпреки разликата във възрастта. Писателят го нарича „спокойно, неразделно и безкрайно весело“. Това е разказ-идилия и идиличното начало е заложено в отношенията между героите, основани на неизтощимото им предприемачество, в съучастието между единицата и тълпата и в щастливия завършек на разказа. Картината на жегата е коренно различна от подобните в „Напаст божия“ или „По жътва“. Така се проявява психологическата същност на пейзажа, който подготвя читателя за срещата с двамата чудаци и техния „ветрен“ нрав. Още заглавието разгръща мотива за ветрените начинания, който преминава през вятърния нрав на Лазар Дъбака и дядо Корчан, през строежа на ветрената мелница, за да стигне до остроумния финал на разказа, в който Христина е наречена по същия начин.

Разбирането за идилия, дошло от старогръцката литература, се основава на безконфликтността на сюжета, хармонията в отношенията между героите, природата като естествен фон и щастливия край. Облогът между Дъбака и Христина е напълно

идиличен. За разлика от нормалните облози, в които има печеливша и губеща страна, тук независимо от изхода на надиграването, и двете страни биха спечелили. Това е нетрадиционното. Ако спечели Христина, Дъбака ще ѝ подари наниз жълтици. Естествено, това би довело до брак. Ако спечели Дъбака, Христина ще се омъжи за него и пак ще спечели жълтиците. Интересно е съучастието на събралите се селяни, на тълпата. Те приемат облога като една щастлива възможност и в редиците им няма никаква завист. Наистина странно е това единение между човека и тълпата. Затова писателят подчертава: „Вик от възхищение се изтръгна от стотини гърди, стотини очи заследиха двамата играчи.” Това повторение на думата „стотини” не е случайно, то слива единицата с масата, създава чувството за хармония. В духа на мъжката чест печели Лазар, но печелят всички, включително и дядо Корчан. Би следвало той да е засегнатият, защото Дъбака, неговият съдружник, го изоставя. Но Христина е негова внучка и дядото се радва. На шеговития му въпрос, какво ще стане с ветрената мелница, Дъбака отговаря: „Аз си намерих друга.” И така разказът намира своя закономерен идиличен финал.

Но в преобладаващата си част творчеството на Елин Пелин далеч не е такова. В твърдението му, че иска да покаже какво става на село, и даже в псевдонима му се съдържа горчивата истина за българското село. Тук ключова роля играе сиромашията, тук има потърпевши, конфликти, разбити човешки съдби. Над всичко обаче тържествува жизненото начало, неизтощимият оптимизъм на шопите. Тържествува разбирането за живота като низ от весели и тъжни случки, добро и зло, веселие и смърт. Над всичко стои справедливостта, природата на човека иска своето и си го взема. Такава идея е вложена в разказа „Край воденицата”. Изхождайки от внушението му, можем да тълкуваме заглавието в различни символични аспекти: край селото, край брака, край установения морал, край условностите на обществото. Милена е отишла да навиди болния си баща, но там среща бившия си любовник Свилен и до късно вечерта остава с него в ливадите. В ситуацията има нещо нетрадиционно, защото потърпевшият не е неназованият мъж на Милена, а нейният баща. Неговата ревност се дочува в безпомощните му викове, той е пренебрегнатият и изоставеният.

Ситуацията предлага многобройни вариативни модели за развитие и тълкуване, за фроййдистки интерпретации или разгръщане на конфликта в психологически план: момичето, раздвоено между бащата и любовника. Без да е моралист, Елин Пелин е далече от тези внушения. Той е верен на своя мироглед и бащата на Милена е „наказан”, задето не е осигурил добър живот на дъщеря си, тъй като тя се е омъжила за нелюбим мъж главно поради сиромашията. Казва го Свилен: „Сиромашията е крива.” Финалът внушава, че въпреки всичко човешките чувства вземат своето. Компромисното решение – изневярата – е в духа на едно дълбоко реалистично познаване на живота.

Разказът „Задушница” също съдържа символика в заглавието. Това е празник за душите на мъртвите, но и за душите на живите, за душата, която не иска да се примири нито с мизерията, нито със смъртта. Писателят майсторски фабулира. Композицията събира два разказа в един и ги свързва по неподражаем начин. Диалозите между Станчо и тъща му, Станчо и кумицата му в началото подготвят диалога между Станчо и Стоилка в края. Развързката – тяхната женитба – е предпоставена още в първата половина на разказа. Вдовец и вдовица с по няколко деца, за които няма друг изход, освен да съберат и неволите си, и децата си. Техният брак е брак по необходимост, той е неизбежен и тъкмо в опита на Стоилка да пренебрегне тази истина се ражда комичното. То произтича от несъответствието между думи и дела. Пред Станчо тъща му говори за женитба, но дълбоко в себе си го ревнува и затова го обижда. Пред тъща си Станчо хвали мъртвата Божана, а пред Стоилка я хули. Има нещо очарователно в неудобството

на Станчо и във флирта на Стоилка. Всъщност тя води инициативата от самото начало и я довежда до желания край. На Станчо не му остава нищо друго, освен да приеме дадеността. И тук, както в почти всички Елин-Пелинови разкази, развързката идва не по случайност, а като закономерен резултат на желязната логика на живота. Разказвачът е максимално обективен, скрит зад кулисите, той дори не разказва, а оставя героите си да действат чрез диалога.

Разказите на Елин Пелин са максимално драматургични. Това е нещо, което не може да се каже нито за Вазов, нито за Йовков. Разказът „Косачи” е изграден на сходен композиционен принцип – сливането на двата мотива в един, на двата разказа в един. Двата му смислови центъра са свързани с приказките на Благолажа и с анекдотичната постъпка на Лазо. И тук пейзажът създава подходяща атмосфера, на чийто фон ще се разгърне конфликтът – безкрайното тракийско поле, звездното небе, Марица, тайнствените недра на земята. И тук сиромашията е първооснова. Косачите са дошли от далечно Загоре в Тракия, гонени от нуждата да припечелят. Такъв е и Лазо. Напуснал е младата си булка за „пусти пари”. В приказките на Благолажа за незнайното царство и красивата царска дъщеря прозира опитът на героите да избягат от нерадостната действителност, да се пренесат в красивия свят на въображението. Чрез думите на героя си Елин Пелин внушава идеята, че тогава, когато истината в живота е грозна, за предпочитане е измислицата, илюзията. Такова романтично бягство от действителността е много характерно за Йовковите герои (например Боян Боянов от разказа „Мечтател”). При Елин Пелин илюзията не се реализира докрай, тя е иронично преосмислена. Лазо възразява на Благолажа, че онова, което говори, е твърде чудновато, за да бъде истина. Той се обявява против красивия свят на въображението и сам става жертва на болното си въображение. Благолажа провокира неговата ревност и затова, когато на сутринта косачите се събуждат, Лазо го няма, той е избягал на село при младата си булка.

Най-дискутираният Елин-Пелинов разказ от появата му до днес е „Андрешко”. Дълго време литературната критика вижда в образа на героя строго положителна фигура и това се дължи на пристрастието на писателя, който безспорно симпатизира на своя герой. Налице е социалният конфликт между човека и държавата, между бедните и богатите. Съдията е справедливо наказан, защото пренебрегва човешката мъка и прекалено усърдно изпълнява служебните си задължения. Андрешко е състрадателен, симпатичен, дори алтруист. Такава теза защитава и социалистическата критика, която използва разказа за пропагандни цели, за да покаже ненавистта на българския селянин към буржоазната държава. Още след появата на разказа обаче в някои анализи се говори за „андрешковщината” в негативен план. Литературният критик Атанас Лазовски (във в. „Литературен фронт”, 1989 година) застъпва подобна теза и прави едновременно социологичен и литературен анализ, изхождайки от паралела между обществената ситуация у нас и от текста. Основните му аргументи са следните. Във времето, когато се развива действието на разказа, преобладаващата част от българското население е селска. Младата буржоазна държава строи пътища, мостове, болници, училища, поддържа армия, полиция, администрация. Понеже е демократична, тя няма друго средство, чрез което да осигури това мащабно строителство, освен данъците, а основни данъкоплатци са селяните. Съдия-изпълнителят е държавен чиновник, а дори разказите на Елин Пелин показват, че това не е най-престижната социална категория. Дядо Йордан Герака се гневи, че синът му като последен сиромаш е останал на държавна служба. Следователно съдията не би могъл да бъде представител на експлоататорската класа. Ако е богат, той не би тръгнал в студена зимна привечер за село. За богатството му в разказа няма други податки освен грамадния му вълчи кожух. В спора между двамата Андрешко се държи предизвикателно, въпреки че е домакин. Той недвусмислено

иронизира съдията, наричайки конете „господа“. Наистина съдията мечтае за власт, чрез която да сложи в ред селяните, но от поведението на Станойчо личи, че има защо, той пиянства. Възниква въпросът: Щом има пари да пие, защо не си плати данъците? И най-сетне, постъпката на Андрешко е несъответна на предизвикателството. Едно е да се заканиш, че ще сложиш в ред селяните, и съвсем друго е да оставиш клиента си в тъмна и студена нощ в блатото. Тезата на Лазовски, около която се завърза дискусия, е оспорима, но тя показва, че към редица истини за живота на българското село в разказите на Елин Пелин може да се изхожда и от друга гледна точка. Заслугата на писателя е, че поставя ясно социалния конфликт, неговите пристрастия също са ясни. В тях се оглеждат и предимствата, и недостатъците на този тип реализъм.

У Елин Пелин няма онова дълбинно изследване на човешката душа и онази мотивировка на човешките постъпки, с каквито се характеризират разказите на Йовков. Може би това дава основание на д-р Кръстев и Славейков доста несправедливо да го обявят за „разказвач на шопски вицове“. Елин Пелин съумява да избяга от тази едноизмерност в онези разкази, в които финалът не тежи толкова, например във „Войнишка нива“ или в „Мечтатели“, където човекът е обърнат не към социалната несправедливост, а към вътрешния си свят, където условността и психологизмът са по-силни. Трябва да се отбележи, че тази черно-бяла картина на селото е характерна само за Елин-Пелиновите разкази от началото на века. В сборника „Под манастирската лоза“, писан в значително по-зряла възраст, Елин Пелин намира третото измерение на живота, обединява доброто и злото, търси тяхната взаимна обусловеност и относителност.

Повестта „Гераците“ (1911) завършва този етап на реалистично творчество. В нея ще намерим най-добрите черти от разказваческия дар на писателя: интригуващата фабула, забележителните човешки характери, обособяващия диалог, майсторски нарисувания пейзаж и обективността на повествованието, при която развързката идва вследствие на логиката на живота. Елин Пелин задава чертите на своите герои още чрез имената. Представителите на първото поколение в повестта – дядо Йордан Герака, баба Марга и дядо Матей Маргалака, носят имена, които внушават почит към старината. Името на Божан в началото на разказа, когато полският труд е неговата стихия, а лицето му има прегорелия цвят на пшениченото зърно, напълно отговаря на характера му. В края на повестта Божан се променя и името му зазвучава с горчива ирония. Павел и Петър носят имената на християнски апостоли, но в тях няма нищо християнско и това задълбочава иронията. Божаница и Петровица поради злия си нрав даже са лишени от лични имена. Елка и Йовка по своему страдат и затова имената им завършват с умалителната наставка „ка“. Но най-много символика е вложена в името на Захаринчо. То е в пълен контраст с горчивата му съдба, с пътя му в живота, който се вие из безкрайна снежна пустиня.

Символика можем да открием и на други художествени нива. В началото големият бор е символ на семейното единство, в края, когато семейството се разделя, Петър отсича бора. Дядо Йордан Герака, който губи своята власт и умира приживе, става излишен човек в новото време, стига до физическия си край в една прекрасна пролетна утрин. Писателят внушава, че този човек е въвн от течението на живота. Той е представител на друго време, на една старина, чиито морални устои са обезсмислени в новата епоха на „своещината“.

В повестта „Гераците“ е изобразен животът на три поколения българи в една преходна историческа епоха. Ония процеси, които характеризират българския град в началото на 80-те години, проникват в селото две десетилетия по-късно. Главен проблем на повестта става социалното разслоение и то поражда болезнената тръпка от съпоставката с корозиращия идеал – патриархалното българско село. Представителите

на старото поколение са по-бегло щрихирани. Сред тях се откроява дядо Йордан Герака, когото Елин Пелин представя като пъргав, трудолюбив и авторитетен човек, наистина, малко скъперник. Цялото село го обича и почита. Дядо Йордан е представител на старите български чорбаджии, у които няма нищо от гибелната страст на Еньо от повестта „Земя“. Неговата голяма и бяла къща се намира на най-видно място в селото като символ на авторитета му. Елин Пелин обича тази характеризираща функция на местоживеенето, затова Боне Крайненеца, последен сиромаш, живее в края на селото. Този похват ще срещнем даже у Йовков. Неговият Торашко каменарят, каменният човек с мека душа, живее в дом-крепост и непрекъснато се бори с баира. Семейството на дядо Йордан е също образец и в него по стара българска традиция стожерът е баба Марга. Пак по стара българска традиция трудът и храненето са превърнати в ритуал. Ясният летен ден поражда в душата на Герака веселие и бодрост, а когато семейството започва да се разпада, в знак на протест той отказва да яде.

Баба Марга носи старинно име и се ползва с изключителен авторитет в къщата и в селото. Цели четиридесет години тя се движи между мъже и им внушава респект. Селяните в кръчмата спират мръсните приказки в нейно присъствие, синовете ѝ свеждат глава пред нея. Това е изключително енергична жена, която сякаш остава незасегната от протичането на времето – 60-годишна, тя се смее като мома. Такава жена, с такъв характер може да умре само отведнъж, ненадейно, неизпитала унижението да боледува и да гасне бавно и продължително. Затова писателят въвежда промяната в повестта, свързана със смъртта на баба Марга, с едно характерно „но“. „Но напролет баба Марга се помина съвсем ненадейно. Заедно с нея от къщата на Гераците изчезна добрият и строгият дух...“ Тези две изречения са се превърнали в българското литературно и културно мислене в устойчива формула за разпадане на патриархалното. „Но напролет баба Марга се помина съвсем ненадейно...“ Това е само поводът за отприщване на един процес, който е зреел с години. Смъртта на баба Марга не е причината, от която ще тръгне разпадът на семейството, напротив, старата жена само го е задържала. Оттук нататък всичко тръгва изведнъж. В къщата незнайно откъде пропълзват като змии сръдни, крамоли и недоразумения и отравят мекия домашен климат. Първата жертва на тази нова вълна е последният стожер на патриархалното – старият Герак. Той изостава от времето и затова не може да проумее новите явления. В това е неговата голяма трагедия. В едно време на ярко социално разслоение дядо Йордан разсъждава с категориите на старата нравственост. Той знае, че доброто и злото се излюпват все от човека, но не може да проумее защо именно злото започва да се въди в неговите синове. Дядо Йордан се съпротивлява отчаяно. Той не желае да раздели имота на синовете си, върви срещу течението. За всичко той обвинява „своещината“ и е прав, но онова, което старецът наивно нарича „своещина“, са нови, дълбоки социални процеси, които дори писателят отказва да приеме. Трагедията на Герака е в поредицата от заблуди, на които плаща данък. Той наивно мисли, че може да запази предишното единение при новите условия, заблуждава се, че връщането на Павел ще оправи нещата. Герака се превръща в познатия от литературата тип на излишния човек. Отсега нататък той ще върви наопаки, за да се стигне до символичния момент, когато умира в утрото на прекрасен пролетен ден. Кражбата на Божан ще го превърне в мъртвец приживе.

В началото на втората част писателят ретроспективно хвърля поглед върху синовете. Изображението следва формулата на приказното, в която числото три е задължителен елемент. Затова на Павел, най-малкия син, се възлагат най-големи надежди. Писателят го нарича „пресметлив и очоваден човек“. Голямата надежда на баща си, Павел има образование, а за селянин като Герака това значи много. Пак в духа на приказната формула Павел се жени за най-хубавото, но иначе бедно момиче в

селото – Елка. Любовта му е естествена и в този момент той я обича страстно. Следва второто „но“ в повестта. Но Павел остава на служба в града и всичко рухва. Верен на своя реалистичен подход, Елин Пелин изследва детайлно причините, довели до промяна в селото и в семейството, и ги открива в две посоки. Първата е лошото влияние на града. Това се вписва в неговия художествен мироглед, според който всичко добро принадлежи на селото, а цялата поквара идва от града. Към влиянието на града се прибавя и влиянието на държавната служба като антипод на добродетелния и честен селски труд. Същия мотив ще срещнем и у Вазов, у когото Стоичко от разказа „От оралото до урата“ напуска нивите на баща си и пропада в града.

Втората причина за негативните процеси в селото, отразили се върху съдбата на семейството, са вътрешните натрупвания на капитал и стоково-паричните отношения. Герака е кръчмар, той има скрити жълтици, за които ламти Божан и в крайна сметка ги открадва. Кражбата е истинска трагедия, тя е последната преграда, която рухва, и идиличното патриархално семейство загива безвъзвратно. Тук на Герака е противопоставен карикатурният образ на селския бедняк Ило Търсиопашката. Той злорадства и в миналото критиката търсеше в ехидния му смях социалния протест. Само че логиката на писателя е друга. Герака е богат не защото е експлоататор, а защото е трудолюбив и кадърен. Търсиопашката е беден, защото е мързелив. Двата са противопоставени не на социална, а на нравствена основа.

Чрез Павел в семейството влиза лошият дух, който отдавна е изпуснат от бутилката. Той излъгва надеждите на баща си, заразява жена си със срамна болест и разбива живота си. Неговото отсъствие от село става формален повод за дележа. Вторият син Петър е слабоволев и безхарактерен. Той е добряк, но мързелив, затова образът му не е натоварен с особено значение, а има по-скоро служебна функция. Петър отсича бора и отвежда Захаринчо в града. Когато в края на повестта семейството е вече разделено, на Петър се пада земя, но той не се радва, защото земята трябва да се работи. Дори в неговото отношение към земята, която не дава непосредствен продукт, се оглежда безсмислието на старите нрави. Хората живеят във време, което издига в култ парите, затова страстта на Еньо от повестта „Земя“ е гибелна и анахронична. Петър е такъв – аморфен, лишен от амбиция, безволев добряк – типичен образ, предопределен от мястото му в приказната формула. Той е средата, вторият брат, той не е полюсен, каквито са Павел и Божан.

Божан е героят, който търпи най-драстично развитие. В началото той излъчва жизненост и енергичност, събрал е всички добродетели на патриархалното, полския труд е неговата стихия. Времето слага неотразимия си печат първо и най-силно върху него. Добродетелите му неумолимо се израждат, трудолюбието му се превръща в „своещина“, енергията му – в алчност, амбицията му – в злост. Божан подозира, че Павел си е дошъл да иска пари от баща им, и превантивно ги открадва. Той таи в себе си мисълта за дележ и пръв я осъществява. От божи човек най-големият син се превръща в двуличен и притворен човек, който умее да постига целите си. Той изтърпява побоя на братята си, но парите не връща. За него селото знае много повече, отколкото собственият му баща. В негово лице селяните виждат бъдещия господар, алчен и безмилостен, пълен антипод на своя баща – предишния селски първенец. Затова много показателна е репликата, че от сега нататък той ще царува, а другите ще робуват.

Образите на синовете и на техните жени са много важни, защото те вкупом са представители на активното поколение, онова, което е носител на новите социални процеси. Божаница и Петровица се вписват в това поколение не толкова със своите индивидуалности, колкото със своята безличност. Това са типичните снахи от приказката, но в образите им се усеща много силно духът на новото време.

Само Елка е диференцирана и коренно различна от останалите. Тя е жертва на новите отношения, пасивен, болезнен образ, каквато жертва е и Захаринчо. Съдбата на Елка и Захаринчо е крайният резултат на станалото. В тия двама герои е съсредоточена болката на писателя. Елка прави опит да се самоубие, а по-късно умира от болестта. Съдбата на Захаринчо не се нуждае от коментар. В последните страници на повестта всичко рухва и затова финалът е толкова мрачен.

Финалът слага точка със смъртта на главния герой дядо Йордан Герака, констатирана от Маргалака. Отива си последният представител на патриархалното българско село и сякаш Елин Пелин няма какво повече да каже. Онова, което писателят вижда напред, е „безкрайна снежна пустиня“. Той ще се върне няколко години по-късно към селото като тема в повестта „Земя“, но там болката е по-силна, а предишната жизненост на героите – безвъзвратно изгубена.

Елин Пелин вече не знае „какво става на село“. Като реалист той не се опитва да гадае, защото най-важната опора на писателя е да познава живота. Неговите натрупвания и жизненият му опит постепенно се ориентират в друга посока – към философията на човешкия живот, мъдростта и хедонизма. Такава атмосфера характеризира последния му шедьовър, сборника „Под манастирската лоза“, излязъл през 1936 година. Още в разказите „Пролетна измама“ и „Изкушение“ от началото на века писателят набелязва тази тенденция в своето творчество. Той създава образи на свещеници, у които няма нито фанатизъм, нито прехласване пред догмата. Такъв е отец Сисой от сборника „Под манастирската лоза“, героят на рамкиращия разказ, който казва за себе си: „Недостоеен съм по две причини – по чревоугодieto си и по снизхождението към грешните.“ Една мъдра жизнена философия проповядва Елин Пелин в тези разкази. Най-важен е техният антидогматичен характер, основното – че трябва да се живее според законите на природата. Всеки, който се отклони от тях, от заблуда или от фанатизъм, справедливо бива опроверган и наказан.

Може би най-ярко темата за взаимопроникването и неотделимостта на греха и праведността е разработена в разказа „Чорба от греховете на отец Никодим“. Животът не е нито черно, нито бяло зърно, а и двете заедно, внушава писателят. Доброто и злото взаимно се обуславят и осмислят. Според Стефан Елефтеров доброто и злото в този сборник са представени като относителни категории. Същото е валидно за греха и праведността, изкушението и подвига за спасение. Идеята звучи най-силно в думите на непознатия светец от разказа „Светите застъпници“: „Не унищожавайте изкушението, защото ще направите подвига за спасение много лесен.“

Формално разказите от цикъла имат притчов характер и са построени на принципа теза – антитеза – извод – обобщение. Почти във всеки разказ писателят чрез някой от героите си представя погрешна теза, за да я опровергае. Прозрачната идея, която стои зад всички опровергани тези, е позната от народната мъдрост, че прекаленият светец и Богу не е драг. Героите на разказа „Светите застъпници“ са се събрали да мъдруват и искат от Господа „зачатието на човека да става чрез невинен поглед, а не чрез телесно побесняване“. Антитезата е поднесена от един непознат

свещец, през чиито уста говори истината: никой от събралите се не е такъв, за какъвто се представя, и няма смисъл да се издига в култ подобен фалшив идеал за целомъдрие, защото той противоречи на логиката на живота. Обобщението е изведено майсторски чрез един символичен жест метафора: „Както чорбата не се осолва само от погледа на солта, така и зачатие на човека не може да стане само с погледа на мъж.“

Вторият разказ – „Очите на свети Спиридон“, е аналогичен по внушение, само че сатиричните стрели са отправени в друга посока. Младият свещец, който се отличава със забележителна физическа хубост, в името на Бога се е отрекъл от божия си дар. Работейки като обушар, той не желае да погледне женски крак, за да не се поддаде на изкушението. Когато неволно го сторва, избожда моментално и двете си очи. С това той не се приближава до Бога, защото не може да премахне вътрешните си очи, т. е. зова на природата, който е много по-силен от повърхностните сетива. С избудени очи свети Спиридон усеща, че цялата природа е построена върху онова, от което той се е пазел и избягвал. Мъченията му стават ужасни, защото все по-ясно с очите на душата си вижда онова, което не желае. Свети Спиридон моли Господа за знамение и то идва. Господ му връща сините очи, за да живее според законите на природата.

В разказа „Огледалото на свети Христофор“ проблемът е малко по-различен. Там героят робува на друга погрешна догма – да се бори прекалено усърдно със злото. Но за философията, която проповядва писателят, злото е неизбежно необходимо, за да осмисли доброто. Фанатизмът е пагубен, защото отклонява от нормалното човешко съществуване. Затова свети Христофор е справедливо наказан от Господа, човешкото му лице е заменено от кучешко и по този начин Бог го лишава от единствената красота на живота му – любовта на жените. За да се избави от злото, свети Христофор става все по-усърден в борбата с него. Той прави грешка след грешка и добива зловещ вид. Сега само намесата на Господа може да го изтръгне от заблудата. А Господ проповядва: „Който ме обича, да въздава добро и на злия.“ Затова свети Христофор си възвръща човешкия лик едва когато прави добро на най-злия от злите – на самия дявол.

Разказът „Изповед“ също разглежда светостта като контрапункт на догмата. Свят е не оня, който спазва стриктно десетте божии заповеди, а оня, който живее по законите на природата. Елин Пелин прави една тънка разлика между духа на християнското учение, което приема, и църковните догми, които отхвърля. И тук, както и в ранните му разкази, тържествува жизнелюбието.

Цялото творчество на Елин Пелин е озарено от жизнелюбие. Разказите и повестите от началото на века и сборникът „Под манастирската лоза“ са двете страни, двете лица на писателя, по своему различни и взаимно допълващи се. А истините за българското село, разкрити в неговата художествена проза, далеч надхвърлят рамките на епохата.

Върни се обратно в съдържанието!

СОЦИАЛНИ И ИСТОРИЧЕСКИ ПРОЗРЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ХРИСТО СМИРНЕНСКИ

Доскоро творчеството на Смирненски беше разглеждано единствено като еталон на метода на социалистическия реализъм, а поетът бе обявяван за негов първопроходник в българската литература. Литературната критика твърдеше, че Смирненски е заимствал от „остарялата“ форма на символистичната поетика и е влял в нея ново, революционно съдържание. Обявяваха Смирненски за откривател в наши условия на новия положителен герой на епохата – работника, макар и в най-общ план, в неговите монументални, надисторически измерения.

С идеята за „нов прочит“ на българската литература истината и за този поет постепенно започна да намира своята автентична същност. За да преодолее схематичното делене на ново съдържание в стара форма, което в крайна сметка е крайно опростенческо и невярно, Розалия Ликова разработва темата за смесването на различни стилистични пластове в творчеството на Смирненски. Литературната критика често се препъва в опитите си да класифицира Смирненски – ту като последния български символист, ту като първия български революционен романтик. И двете определения търпят известни компромиси, защото, от една страна, символизмът, макар и обезкръвен, продължава да битува у други наши писатели (например у Николай Лилиев), от друга страна, поезията на Смирненски разкрива корелацията „индивид – общество“, „индивид – тълпа“, а това противопоставяне е характерно за романтичeskата поезия.

Светлозар Игов обръща внимание върху друга страна от поетическия дар на Смирненски – виртуозното владение на класическия стих, и го нарича „изразен гений на българската поезия“. Редица критици правят опити да установят връзката между Смирненски и Вазовата поетична традиция, между Смирненски и Дебеляновото изповедно начало. В творчеството му ще открием характерния за Вазовата поезия тържествено-приповдигнат стил и обективен подход при изображението, в основата на който стои едно обобщено лирическо „ние“.

В много от стихотворенията си и Смирненски говори от позицията на колективното съзнание и утвърждава значими обществени ценности. Заедно с това в някои от стихотворенията си той напомня Дебеляновата изповедност – лирическият „аз“, у когото рефлектира и личната драма, и драмата на епохата. Усвоил до съвършенство характерната за символистите музикалност на стиха, Смирненски използва вече познати поетически форми, за да ги преосмисли или пародира. Същевременно той е поет на социалната чувствителност, затова улицата стои в центъра на изображението. Улицата, бездушната тълпа, самотният и страдащ човек. Творчеството на Смирненски спира поглед върху хора, отхвърлени от обществото, чиято съдба е достойна за оплакване: уличната жена, братчетата на Гаврош, стария музикант, бедната тютюноработничка, поразена от „жълтата гостенка“.

Характерен белег за поезията на Смирненски е силното романтично начало, възприемането на света чрез образи символи и стремежът към „светлина, красота, висини“. Една част от ранната му поезия носи белега на тенденциозната алегоричност, с която се отличава тогавашната пролетарска лирика. Някои от художествените образи не са лишени от тезисност и схематизъм. Постепенно Смирненски намира собствен творчески профил, открива своите теми – темата за „децата на града“, която включва поетическо изображение на съдбата на всички

страдащи – от братчетата на Гаврош до стария музикант, и темата за социалната революция, вдъхновена от избухналите по това време революции в Русия, Германия и Унгария.

Много от творбите на Смирненски са писани във връзка с известни революционери или актуални политически събития („Роза Люксембург“, „Червените ескадрони“). Но Смирненски подобно на Гео Милев осмисля революцията не само в социален, но и в исторически план и търси нейните корени в древността – във въстанието на робите в древния Рим („Гладиатор“) или Парижката комуна („Смъртта на Делекюз“). Значителен дял от неговото творчество представлява сатиричната му поезия, а особено място в нея заемат стихотворението „На гости у дявола“ и притчата „Приказка за стълбата“. В тези последни свои творби Смирненски задълбочава и усложнява социалното си мислене и се опитва да разкрие цялата сложност и противоречивост на историческия процес.

Мнозина изтъкват стихотворението „Червените ескадрони“ като най-представително за неговата поезия. Творбата носи ритмичните особености и формата на известното стихотворение на Едгар По „Гарванът“, но в идеен план няма нищо общо с него. Конкретният повод на руската революция и реалният прототип – конницата на Будьони, са само художествената основа за изграждане на по-дълбоки философски внушения и размисли – за прогреса, историята и хуманизма. Така червените ескадрони се превръщат от конкретна революционна армия в символ на настъпателния ход на човешката история. Въпреки революционната си тема творбата има дълбок хуманистичен смисъл. В своя финал тя призовава за „вечна обич, вечна правда на света“. И тя, както редица други творби на Смирненски, има одически характер. Тук се усеща ползотворното влияние на Вазовата традиция. Разделят стихотворението на две големи части: първа – динамична, в която е показан вихърът на историята, и втора – одическа, в която този вихър е утвърден и съхранен за поколенията.

В първата част Смирненски умело редува обобщени кадри с конкретни епизоди, майсторски си служи със зрителни и слухови образи. Музиката на стиха, вътрешните рими, асонансите и алитерациите показват школовката при символизма. Началото е забележително, защото започва с една метафора, която определя облика на цялото стихотворение – „утрото на светла ера“. Според Никола Георгиев, въпреки че никъде в стихотворението не е споменато времето на деня, тази метафора създава усещането за утро, което пък семантично се свързва с промяната на епохите, с изтръгването от мрака на старото битие на човечеството.

Втората, одическата част осмисля подвига на ескадроните като носители на прогреса, рушители на стария свят, носещи правда и обич. В типично романтичен дух целият свят е вперил очи в ескадроните. Градацията на трите причастия „стреснат, трогнат, очарован“ носи забележителен поетичен заряд. Такива бодри интонации ще открием във всички революционни творби на Смирненски, дори там, където героят умира. Много често той няма конкретни измерения, а е монументален и извисен. Такъв е работникът от едноименното стихотворение. Той върви не по улицата, а през „ранните зори на новия живот“, той е новият Прометей на епохата, освободен от игото на боговете. Същият този победоносен гигант пръска рубинени огньове над потъналото в мрак човечество.

Картината е пределно мащабна, окрупнена и символична. Почти всички критики отбелязват характерната за революционното творчество на Смирненски

„светлинна образност“ – огньове, искри, слънца – и смислово свързаната с нея извисеност на чувството и романтичен полет на духа. Други социални творби имат не толкова символичен, колкото алегоричен характер. Така е в стихотворението „Каменарче“. Момчето (или работникът) разбива усърдно скалата на стария свят и уверено проправя път към бъдещето.

В други свои творби Смирненски пресъздава съдбата на конкретни исторически личности, за да осмисли подвига им символично – „Смъртта на Делекюз“, „Карл Либкнехт“, „Роза Люксембург“. Смъртта на германската революционерка се превръща във вулканичен стълб от подвиг и копнеж и Смирненски завършва забележителното стихотворение с една голяма метафора за човешката обич, в основата на която стои хиперболата: „цялата земя не стига / едно сърце да погребеш“.

Внушителна е и творбата „Смъртта на Делекюз“. Като типично романтичен герой Делекюз се изправя над барикадата „велик и самин... среброкос, величав, цял обгърнат в лъчи“. Той посреща смъртта, без да трепне, настроен като някоя статуя древна, защото в душата му трепти великият химн на борбата. С такава романтична целеустременост се отличават и Йохан, и останалите герои, носители на революцията и на новото. Още в заглавието на своята стихосбирка „Да бъде ден“ (1922) Смирненски прокламира победата на новото, с отърсването на човечеството от вековния робски мрак, триумфа на тълпите. Той осмисля своя живот и живота на своето поколение чрез образи символи в забележителното си изповедно стихотворение „Юноша“.

Още на прага на живота, без да знае неговия смисъл, героят е бил разочарован. Човек се ражда, за да бъде свободен, да вкуси от красотата на тоя свят и да изживее пълноценно полагащото му се щастие. Животът обаче го притиска до стената, оковава го, хвърля го в морета от кръв и сълзи. Човешкият дух е окован, над всичко стои тиранията на Златния телец – капитала. Затова героят стига до идеята за социалната революция, за пожара, който ще срине до основи стария свят. Тук също поетът използва любимите си светлинни образи, любимата си корелация „мрак – светлина“. Над стария свят трябва да се стовари барикаден пожар, ураган от човешки души, който да го помете из основи. И така човекът – един от хилядите – ще намери смисъла на своя живот:

*И тогава – залюбен в тълпите, пленен
от лъчите на нова зора, –
без да питам защо съм на тоз свят роден,
аз ще знам за какво да умра.*

Творчеството на Смирненски е част от естетическия прелом в българската поезия през 20-те години (Розалия Ликова). Като поет на социалната чувствителност Смирненски открива в нашата литература голямата метафора за „децата на града“. Тук влиянието на Виктор Юго е безспорно, безспорна е и романтичната струя в интерпретацията на тази тема. „Децата на града“ са всички изоставени и отритнати от обществото, всички, у които рефлектира социалната несправедливост. Смирненски е прокарал последователно в тези свои творби романтичното противопоставяне между индивида и тълпата

В стихотворението „Старият музикант“ героят умира самотен и безпомощен на улицата, около него животът кипи безгрижно, тълпите са зли и далечни. Студеният

зимен пейзаж – зимните вихри, които шепнат невнятни слова, луната, промъкнала се през тънкия облак на скованата в мраз висина – хармонира с нерадостната участ на стареца. Стихотворението създава усещане за космическа, екзистенциална самота. Трагедията на героя е безспорна, но това е романтичната трагика на самотата и отчуждението.

В стихотворението „Братчетата на Гаврош” поетът противопоставя блясъка и разкоша на мизерията, въздишките на бедните деца и невъзможността им да имат изобилието, което виждат по витрините. Големият град създава големите социални контрасти и парадокси. Той ражда драмата на малкия човек, изхвърля го на улицата, обезсилва го и го задушавя. В този бездушен каменен град човешката съдба е разменна монета в царството на капитала, красотата е осъдена да погине.

Едно от най-съвършените стихотворения на Смирненски е „Цветарка”. Драмата на момичето е изобразена много дискретно, с изключителна трагическа красота. Тя е една от жертвите на големия град, който таи в себе си „повестите безутешни на вседневен маскарад”. Красотата на Витоша и музиката, която се разлива, контрастират на нерадостната човешка участ. Красотата е осъдена да загине в студенината и негостоприемството на големия град.

В поемата „Жълтата гостенка” Смирненски подхваща темата за съдбата на тютюнорботничките и сякаш прозира в нея своята собствена съдба. Това стихотворение е изпълнено с трагични контрасти, внушени чрез разнообразната ритмика и калейдоскопично променящите се картини. За по-значимите лирически творби на Смирненски е характерен кинематографичният принцип на изображение („Червените ескадрони”, „Жълтата гостенка”, „Зимни вечери”). Редуват се динамични картини със статични, обобщени кадри с конкретни, красота и мизерия, за да се създаде представа за вихъра на революцията и социалните контрасти.

Метафората при Смирненски има важно изобразително значение. Чрез нея обстановката оживява и най-често става трагичен фон за героя („Жълтата гостенка”, „Зимни вечери”). Смъртта слага знак върху челото, будилникът съска зловещо, в гласа му звучи злорадство, отвън минават бездушни тълпи. Жадни за въздух, светлина и живот, младостта и красотата загиват, поразени от жълтия призрак на смъртта. В основата на човешката драма се корени мизерията: бедняшкият квартал, безхлебният баща, плачът на гладните деца. Децата са оприличени на снежинки, които падат в локвата на живота и стават на кал.

Началото на „Зимни вечери” е забележително със своя психологизъм. Градът прилича на гробница, оскрежената топола – на призрак, сградите гледат зловещо и дори снегът хрупка с вопъл „зъл и глух”. Бялата зима внася трагична красота в изображението, красотата не радва, а засилва усещането за скръб. Над бедните деца на големия град е паднала мъглата на живота. Такъв нерадостен, лишен от всякакъв оптимизъм или ведри чувства характер имат всички социални творби на Смирненски. Мечтите на поета, полетите на неговия дух и художественият му идеал са свързани с мисълта за революцията, а скептицизмът му – с тревогата за нейното бъдеще.

Миналото, настоящето и бъдещето на обществото Смирненски осмисля в стихотворението „На гости у дявола” и притчата „Приказка за стълбата”. В тези две писани малко преди смъртта му творби сатиричната дарба на поета дава своите зрели плодове. Те са един безпощаден анализ на лицемерието в обществото, тревожно вглеждане в бъдещето на революцията и на нейните герои. Това са

своеобразни прозрения за утрешния ден. Тук скептицизмът на поета, пречупен през призмата на иронията, е свързан с несъвършенството на света и идеала.

Стихотворението „На гости у дявола“ неслучайно носи подзаглавие „Приказка за честта“. Тук на остър сатиричен анализ е подложена истината за обществото. Митичният дявол, познат от различни превъплъщения в световната литература, тук се е венчал за земната истина... Разочарован и изигран от нея, познал нейното лицемерие, защото човешката истина е мнима, дяволът тръгва да си отмъщава. Поетът търси корените на злото в библейско-митологичен план, от самото му зараждане, от зората на човечеството. Обществото открай време е тачило лицемерието, интригантството, силните на деня; в него прогресират единствено безчестните. Лицемерието е просмукало всички етажи на властта, най-голямо е то по върховете – сред министри, царе, богаташи. Дори дяволът стига до куриоза – ако си честен, никой не те уважава. На почит са лъжците, крадците, спекулантите. Поетът внушава алегорията, че злото не е изначално, че дявол в библейския смисъл на думата няма, а има друго зло – обществен дявол, обществено лицемерие, и то прекроява човешката природа, то слага маски на хората, създава условности, с чиито правила трябва да се съобразяваш. Такива са корените на злото. А дяволът е само една тъжна, скептична рожба на човешкото общество. Ако погледнем в по-широк аспект на тази сатирична творба, тя поставя проблема за нормите на нравственост и тяхната обществена деформация.

В малко по-друг план са сатиричните обобщения на притчата „Приказка за стълбата“. Тази най-интересна, най-зряла творба на Смирненски в годините на социализма се подценяваше, премълчаваше и игнорираше от литературната критика. Тя не беше угодна на ония „другари“ на Смирненски, които вече се бяха изкачили по обществената стълбица. Тъкмо този факт говори колко мъдър, проникателен и философски многоизмерен е поетичният и сатиричният талант на Христо Смирненски. Конкретният прототип на тази творба – един от тогавашните партийни другари на поета, и конкретният социален адресат – всички революционери (не само комунистите), водени от безспорно благородни подбуди, предопределят сериозния обществен резонанс на предупреждението, зложено в дълбоките философски пластове на тази притча. Смирненски ясно е формулирал това предупреждение още с поставеното мото: „Посветено на всички, които ще кажат: „Това не се отнася до мене!“ Поетът внушава, че колкото по-благородни са първоначалните подбуди, толкова по-голямо е разочарованието впоследствие. Истината е известна отдавна: революциите създават герои, които – преминали в друго политическо пространство – се превръщат в тирани, изменят на идеите си, продават душите си.

Историческите и философските прозрения на Смирненски не се изчерпват единствено с посланието на тази творба, но и с мащабите на художествените образи и поетическата метафора в нея. Социалистическата критика по традиция разглежда образа на младия момък единствено като ренегат. За ренегатството му говори и проникателният критик Минко Николов. Наистина момъкът изневерява на предишните си идеи, но те не биха могли и да се осъществят, защото попадат в един порочен кръг. Изпълнен с ярост и недоверие към „ония горе“, момъкът трябва на всяка цена да се изкачи, за да им отмъсти и да промени съществуващия световен ред. Изкачването обаче е свързано с компромиси, които нарастват с всяко изминато стъпало. Малкият компромис води със себе си верига от все по-големи компромиси. Приемането на новата форма води до подмяна на същността, а приемането на

правилата на играта, установени от дявола – до катастрофална загуба. Тъкмо така се получава порочният кръг: ако приеме условията на дявола, момъкът ще се изкачи горе, но вече ще бъде друг; ако не ги приеме, ще си остане завинаги долу. Парадоксално изкачването нагоре по обществената стълбица води надолу по стълбата на нравствеността. На пръв поглед изход няма, скептицизмът на поета е пълен. Но всъщност изход има: трябва да се премахне самата стълба, чиято рожба е дори самият дявол. И той, и момъкът са само неволни брънки от веригата на злото. Стълбата е тяхната трагедия. За дявола, символизиращ властта и реда в обществото – защото го е поставила в неблагоприятна социална роля; за момъка, изразител на революционното начало – защото опорочава и обезсмисля идеите му. Но многобройните пластове на внушение в притчата пораждаат и други размисли. Може би от революциите имат полза единствено революционерите? Може би това е трагедия не на момъка, а на сивите тълпи долу, в мизерията, които са го изпратили горе, за да мъсти за тях?

Поетиката и образната система на притчата отново разкриват Смирненски като революционен романтик. Изначалната фолклорно-митологична корелация „горе“– „долу“, в чийто семантичен ред са изградени и противостоянията светло – тъмно и разкош – мизерия, е най-характерната проява на романтичния тип мислене. Емоционалните и психологическите контрасти в текста допълват поетико-метафоричната атмосфера на тази най-зряла творба на Смирненски.

Смирненски умира твърде млад, в началото на своя творчески път, тогава, когато безспорната му поетическа и сатирична дарба започва да дава зрели плодове. Наричат го „слънчево дете на българската поезия“. Неговите внушения обаче далеч не са детски. Неговият скептичен поглед към бъдещето е мъдър и проникновен. В тези кратки 7-8 години на литературната сцена поетът извървява огромен път на развитие – от възторга и наивитета на ранните му творби до дълбокия социален и философски поглед на последните. Човекът в неговата поезия не се характеризира с оная конкретност и непосредствено участие в историческия процес, с която се утвърждава човекът в поезията на Вапцаров, но поезията на Смирненски се отличава с други преимущества и художествени постижения – с умението, чрез което борави с библейската, историческата и романтичната символика, с изострената чувствителност към деликатните социални процеси и с умело разкритата човешка драма на фона на бездушните тълпи и лицемерното общество. Посланията, които отправя поетът към бъдещето, са слънчеви, но в тях се съдържа и горчивото предупреждение за „мрака на тази земя“

Върни се обратно в съдържанието!

ЙОВКОВИТЕ ГЕРОИ В ТЪРСЕНЕ НА ХАРМОНИЯТА

Йордан Йовков е писател, чието творчество е коренно различно и от Вазовото, и от Елин-Пелиновото. Ако приемем метафорично, че Елин Пелин прави крачка напред в развоя на българския разказ в сравнение с Вазов, то Йовков по думите на Искра Панова прави крачка встрани – към проблемите на човешкото, към морално-етичните и психологическите драми.

Той се оформя като писател значително по-късно от Елин Пелин и творчеството му не е така пряко свързано с определен исторически период. Трите войни, в които участва като офицер, раждат писателя Йордан Йовков, у когото наблюдението и паметта играят ключова роля в творческия процес. Родното му място – Жеравна, вдъхновява неговите „Старопланински легенди“ със силните, драматични и трагични характери на героите в тях. Добруджа, в която Йовков прекарва най-хубавите си младежки години, създава у писателя култ към безграничното, отваря хоризонтите на духа за неговите герои. Жеравна и Добруджа са двете пространствено-художествени опори на Йовковото мислене. По думите на Иван Сарандев „равнината и планината си подават ръка в творчеството на Йовков“.

В своите художествени търсения писателят е далече както от националната проблематика, така и от социалните конфликти, даващи облик на Вазовото и Елин-Пелиновото творчество. Йовков е далече и от регионалното и тъкмо затова героите му – полянци или планинци – са по-скоро граждани на света. Чрез тях писателят изследва дълбочините на човешката нравственост, различните нюанси на красивото и универсално човешкото.

Изключително силен у Йовков е култът към красивото в различните му варианти – красотата на жената или красотата на творческия труд, красотата на човешката постъпка или красотата на белите рози. Моралът на писателя се подчинява на особени закони, в които определящи норми са силата, красотата, младостта, юначеството. Йовков е изключителен психолог и моралист. Той е реалист по начин на изображение и романтик по вътрешните си концепции за човека и света.

Писателят започва своята творческа дейност с репортажи и очерци за войните, но скоро те прерастват във вълнуващи и високохудожествени разкази. Особено значение през ранния период на творчеството му имат повестта „Земляци“ и разказът „Балкан“. За тях начеващият писател получава високата оценка на критици като Иван Шишманов, Боян Пенев и Михаил Арнаудов и се налага трайно в читателското съзнание. Поетесата Елисавета Багряна си спомня с какво умиление и патриотичен възторг е посрещнат разказът „Балкан“.

Този белетристичен къс разравя една тежка рана за писателя – загубата на Добруджа. Името на кучето е символично, а постъпката му – връщането на старата румъно-българска граница – една голяма метафора за обичта към България. В една и съща година, през лятото на 1913-а, Йовков губи майка си и се разделя с Добруджа. Болката по непрежалимата загуба е намерила израз в разказа „Балкан“. Още тук се оформя характерният стил на писателя – бавно и обстоятелствено разгръщане на сюжета, внимателно и постепенно изграждане на характера, фин усет към детайла, психологическа проникновеност.

Йордан Йовков се учи на писателско майсторство от голямата руска литература на XIX век, известен е неговият интерес към Толстой, Достоевски и Чехов, а по-късно и към

творчеството на Куприн. Още в разказа „Балкан“ проличават способностите на Йовков да претворява художествено животинския свят, което дава зрели плодове в последния му сборник с разкази – „Ако можеха да говорят“. Балкан от едноименния разказ е куче, надарено с тънко благородство и аристократизъм. В неговата постъпка – протеста срещу нашественика – има много трогателност и патриотизъм. Йовков е постигнал онова, за което говори десетилетия по-късно героят му чичо Митуш от сборника „Ако можеха да говорят“: „И добитъците са също като хората, само дето не умеят да говорят.“

Йовков е от малцината наши писатели, които участват в трите войни и виждат човешката драма отблизо. Подобно на своя съвременник Димчо Дебелянов той превръща трагедията на войната в свой художествен обект. В разказите му няма нищо парадно, защото интересът на писателя е насочен към човешката душа. За Йовковите герои – от Люцкан до Стоил Първанов – войната е нарушаване на хармонията на мирния живот, тя е нещо външно и чуждо, което нахлува брутално и разбива вътрешното равновесие на героя.

Същевременно героите на Йовков са мирни хора, орачи и копачи, живеят повече с мисълта за мирния селски живот, свикани са под знамената случайно. Такъв е емоционалният диапазон на повестта „Земляци“. Тя разкрива разкъсаната връзка между човека и земята, затова ключова се оказва репликата на Стоил, повторена два пъти: „Ние търпим, господин подпоручик, ама тя не чака – земята. Виж я на – тя приказва!“ Търпеливо и обстоятелствено писателят изгражда образите на петимата земляци от село Бръшлян. Всеки един от героите се откроява с неповторимата си индивидуалност, образът му е майсторски балансиран между характерното и индивидуалното.

Както обикновено става в Йовковите разкази, събитийната кулминация на творбата се разминава с нейната емоционална кулминация. Събитието – сражението и смъртта на подпоручика и Стоил – е изтеглено в края на разказа. То, разбира се, е страшно и носи внушението за трагизъм, но по-голямо впечатление в повестта прави копнежът на земляците по нивите и мирния селски труд, затова такава възлово място в повествованието заемат прелитането на жеравите и репликата на Стоил. Дори заглавието отвежда не към темата за войната, а към копнежа на селяните по мирното.

У Йовков белият цвят е водещ символ. Той се свързва асоциативно с култа към красивото и доброто, а красиво и добро в художествения свят на писателя са синоними. Затова ще срещнем този цвят толкова много пъти – в белия ескадрон, в бричката с белите коне на Ак Ахя, в белите рози, в бялата лястовица. Белотата поддържа емоционалната атмосфера и на разказа „Белите рози“. Ако съпоставим тази Йовкова творба с Елин-Пелиновите разкази, ще открием коренна разлика в структурата. Неслучайно Елин Пелин критикува Йовков тъкмо за този разказ с аргумента, че липсва художествен център, средоточие на повествованието. Наистина човешката трагедия е налице – учителката загубва своя любим във войната, но централният мотив е разсредоточен в много неща – в символичната болест на Спас, в любовта на учителката и офицера, в писмото, което бившият училищен настоятел пише до инспектора, а накрая скъсва, в белотата на розите и контраста, който се създава в края на разказа, когато те изглеждат черни като тръни. При Йовков центърът не е така важен, както при Елин Пелин, важна е хармонията на цялото, музиката на цялото. От разказа остава усещането за трагичната красота и за

човешката драма. Така както в разказа „Белият ескадрон” няма особена случка, а остава само неповторимото преживяване на подпоручика при гледката на атаката на белия ескадрон.

Йовков е писател, който се опиянява от красотата на жеста, от човешкото излъчване, от динамиката и движението. Същевременно героите му са мечтатели, вгълбени в себе си, пренесени в един свят на илюзии и красота. Такъв е Люцкан от новелата „Последна радост”. Героят като образ възплъщава голямата Йовкова мечта, той е чудак, който живее повече в света на въображението, в света на красотата и в този смисъл е образ-идея. Чрез разказа Йовков се връща за последен път към предвоенна Добруджа, към някогашния Добрич, от който пази спомени.

Първата част на новелата възкресява спомена за някогашните чудаци – дядо Слави, Кръстан Касапина, Рачо Самсара и Люцкан. Всеки от тях носи нещо неповторимо. Такъв е светът на Йовковите герои – свят на чудаци и мечтатели, такъв е и Люцкан, продавачът на цветя, поетът, авторът на поемата „Люцкан гори в червени пламъци”. Люцкан е по своему трагичен герой. Той е роден само и изключително за поезията на живота, душата му е хранилище на любовта. Люцкан притежава „безгрижна и безобидна душа на птичка божия, която нито жене, нито сее”. Той е трагично раздвоен между привидното и реалното, между илюзията и действителността. Привидно Люцкан е поет, но истинският автор на неговата поема за червените пламъци е инженерът. Привидно Люцкан владее емблематичната наука за цветята, но в действителност на нея го е научил инженерът. Привидно той е влюбен в Цветана, но бързивата му любов към момичето е само параван за истинската любов на инженера към нея. Привидно Люцкан е мъж и заминава заедно с всички мъже на фронта, но в действителност е пародия на войник. Привидно той е храбър и произнася една убедителна реч за победата на кръста над полумесеца, но в действителност е много болен. Дори непознатото момиче от малкия градец, през който минават, му подарява цветето само защото не може да настигне офицера. Всичко това гради и наслагва трагичното и символичното у Люцкан. В действителност този чудак е творба на инженера, неговото второ „аз”, неговата друга същност – на поет, скрит зад сериозната му професия.

Но в един момент творбата се откъсва от своя създател и там – при срещата с грубата реалност на живота – се ражда трагедията. Особено предчувствие за нея се съдържа още в заглавието на поемата „Люцкан гори в червени пламъци”. Ще го открием и в думите на мъдрия „философ” дядо Слави, ще го открием в прозренията на Рачо Самсара. Разказът е композиран така, че първата му половина изобразява сцени от мирния живот, а втората – епизоди от войната. Героят постепенно се изолира от реалния свят и заживява все повече в света на своите илюзии, особено когато е на фронта. Люцкан има свои приятели и покровители, има и врагове. Отношението към него е лакмус за проява на отношението към красивото и възвишеното. Затова инженерът с поетична душа и ловецът Митьо Караколев с душа, открита за зеленината на полето, са негови приятели; затова озлобеният войник, изпаднал в животинска ярост, който стъпква неговото цвете, му е враг.

С много психологически усет Йовков разказва за трагичната симфония на един живот, отдаден на красотата и намерил своята гибел във войната. Люцкан не е и не може да бъде войник, не е и не може да бъде герой, затова той загива случайно, ударен от заблуден снаряд не по време на атака, а в поход. В последните си часове той прави отчаян опит да откъсне един стрък лайка и умира така, както всъщност е

живял – с ръка, протегната към красивото. По трагична ирония на съдбата и предсмъртният му жест не е разбран, както не е бил разбран и животът му. Санитарният полковник, който на другия ден обхожда позициите, тълкува жеста на Люцкан като героичен. Подпоручикът обаче разбира истината: „Бедният! – мисли си той. – В последната си минута той като че се е мъчил да откъсне това цвете.”

Големият принос на Йовков в нашата литература е в дълбокия хуманизъм, в художествения образ на раждането и умираването на човешката илюзия, в копнежа по красотата. Йовков е изключителен сърцевед и хуманист, неговите герои са предимно мечтатели, които се опияняват от красивото и творческото начало. Йовков прониква в дълбочината на човешката душевност, разкрива вътрешните конфликти на човека. Героите му стигат до една висша нравственост посредством мъчителна борба със себе си, след превъзможване на злото в самите себе си. В книгата на Симеон Султанов за Йовков, търсейки мястото му в българската литература, критикът пише: „Вазов ни показва конфликта между поробители и поробени, Алеко – между управници и управлявани, Елин Пелин – между социално силните и социално слабите, Пенчо Славейков – между личността на олимпиеца и духовната нищета на средата. Йовков ни посочи едно друго стълкновение – „аз” против своето второ „аз”. Затова у него най-характерният конфликт не е този, който съществува между герой и герой, нито оня между герой и общество, а двубоят, който човек води сам със себе си. Шибил хайдутинът – с Шибил човека, Женда грешницата – с Женда жената, Ранка майката – с Ранка българката, Индже насилникът – с Индже закрилника; грехът – с нравствеността, догмата – с човешката слабост, споменът – с дълга, традицията – с живота, слабостта – с превъзможването”.

Йовковите герои от сборника „Песента на колелетата” извървяват своя мъчителен път в търсене на себе си. Сали Яшар търси своето истинско „аз” чрез песента на каруците, Боян Боянов намира втората си същност в илюзията, Мустафа Ешреф Токмакчията („Съд”) се пречиства чрез любовта, дядо Давид търси мъчително упование в миналото. Люцкан живее повече в света на красотата. Всички те са обладани от някаква вътрешна стихия, създават си свят, чрез който се мъчат да преодолеят несъвършенството на живота. Сали Яшар („Песента на колелетата”) желае да остави нещо на света. В това мъчително търсене героят преминава през заблудата, за да стигне до истината – смисълът на живота е в творческото начало; божата дарба, която Сали Яшар притежава, му дава мъдрост.

Същевременно Йовковите герои носят своята вътрешна драма, преминават през своеобразен катарзис. За Сали Яшар той е в превъзможването на страданието и упованието, което намира в красотата и творчеството. Този герой, както и Токмакчията от „Съд” са типичните Йовкови турци. Писателят, живял осем години в Добруджа, е привлечен от ориенталската им мъдрост, от умението им да се наслаждават на труда и на почивката, от своеобразната им консервативност и преклонение пред красотата и юначеството. Такъв е Сали Яшар, прочутият майстор на каруци от Али Анифе. Всеки ден в точно определено време той прекъсва работа, сяда на пейката и гледа полето. Сали Яшар цени мига, умее да усети и да изживее сладостта на почивката. По своему той е мълчаливец като повечето от Йовковите герои; тяхното мълчание е говорещо мълчание, изпълнено с многозначителност и вътрешни интонации.

Сали Яшар е стаил дълбоко своята човешка драма. Неговите каруци пеят по пътищата и разказват как един човек може да бъде много богат, но и много злочест.

Голямата му къща е празна, лишена от човешко присъствие, затова болестта на Сали Яшар, както неведнъж се случва в Йовковите разкази, е символична. Той е на път да умре, защото животът му е лишен от смисъл, но идва Шакире, единствената му дъщеря, и Сали Яшар се съживява. Сега той достига до едно от най-дълбоките прозрения за живота: с много неща може да надари Бог някого, но няма по-голям дар от хубостта. „Каквото кажеше Шакире, беше хубаво, каквото направеше – беше добро.“ По същия начин разсъждава Шибил за Рада: „Каже нещо – умно е, направи нещо – хубаво е.“

За Йовков красивото и доброто са синоними, те взаимно се обуславят и осмислят. Доброто е немислимо без красивото, и обратно. Красотата в този разказ се реализира чрез младостта на Шакире и божата дарба на Сали Яшар. Героят работи под напора на някаква вътрешна стихия, затова не може да работи бавно. В бързината се раждат най-точните движения, каквито той не би могъл да направи обмислено. Тук е разбирането на Йовков за творчеството като стихия и интуиция, като божествена дарба. Чрез твореца говори божественото. Така героят намира своето „аз“ и оттук нататък човешката драма се разрешава бързо и леко. Шакире се завръща в родното си село и се омъжва за Джапар, доброто, което Сали Яшар сторва преди това, бива възнаградено, любовта на Джапар – осъществена. Всичко идва на мястото си в една идилична хармония, вдъхновена от силата на творческия труд. Над този изпълнен с нещастия свят стои нещо, което дава смисъл на живота – любовта между хората.

В мъчителното търсене на любовта намира своята същност и Боян Боянов от разказа „Мечтател“. За него любовта идва във вид на илюзия, на един вътрешен копнеж, който го изтръгва от мъчителната сивота на делника. С образа на Боян Боянов писателят ни показва как се ражда илюзията. В копнежа по госпожица Вяра и в очакването на бричката с белите коне има нещо дълбоко трогателно. Това е сладката лъжа, без която Йовковите герои биха загубили много (Симеон Султанов).

„С образа на митническия стражар дядо Давид писателят ни посочи умирането на красивите спомени, на празните надежди – пише Султанов. – Четейки разказа, на нас ни се струва, че дядо Давид е от големия род на Кралимарковците, а конят му – от поколението на коня Шарколия. Сабята и конят – това са два експоната на миналото, две други мерки на друго време. В този разказ писателят е подготвил смъртта на миналото. С разказа „Мечтател“ той ни казва: животът ражда илюзии, с „Дядо Давид“ той ни подсказва: животът смачква старите илюзии. Героите угасват като морфинисти с опиума на илюзията. На посинелите устни на Саафет Молла („Съд“) е замръзнала в предсмъртния му час една странна усмивка на умиление, на блаженство и ние знаем, че това е усмивката на сладката лъжа. С нея умира Люцкан, с нея ще угасне Сали Яшар. Повечето от героите живеят и умират с илюзията. Те са покорени от нея, щастливи в своето нещастие, но повествованието със своя втори план оставя и друго впечатление: побеждава действителността, реалистът и романтикът си съперничат; романтикът Йовков изгражда илюзиите, реалистът Йовков му подсказва тяхното крушение.“

Героите на Йовков търсят мъчително своето вътрешно равновесие, те осмислят своя живот чрез стремежа към прекрасното и хармонията, които често имат различни измерения. В сборника „Песента на колелетата“ доминира стремежът към илюзорното. В „Старопланински легенди“ героите преминават през нравствено прераждане, за да се издигнат до сферата на прекрасното и да пропаднат в бездната

на трагичното. Във „Вечери в Антимовския хан“ те откриват нови духовни хоризонти, обладани от безграничието на хоризонта, на човешката щедрост и човешката нравственост.

Постепенно писателят открива голямата тема за страданието на малкия човек, устремен към надеждата. Тук красотата се преплита с добротворството, с чудачеството. Постепенно се избистря и характерният стил на писателя Йордан Йовков. Вниманието му се разсредоточава от основния конфликт към маловажното, към детайлите, в които звучи „музиката на цялото“ (Искра Панова).

Почти всички сборници на Йовков проявяват тенденция към цикличност, за да се стигне до сборника „Ако можеха да говорят“, който още през 1937 година Георги Цанев нарича „романа на Йовков“. Сборникът „Старопланински легенди“ е обединен от декора на планината, в която се раждат силните човешки страсти и характери. „Вечери в Антимовския хан“ е немислим без магнетичната притегателна сила на хана и постоянните му посетители. Чрез „Вечерите“ и „Легендите“ Йовков се връща към своята младост. В Жеравна той не е бил повече от тридесет години, когато сяда да пише „Старопланински легенди“. В Добруджа не е стъпвал седемнадесет години, когато започва „Вечерите“. Вече утвърденият писател има възможност да посети наново тези места, но не иска. Чрез дистанцията във времето той съхранява илюзиите и романтиката на младостта.

Чрез сборника „Старопланински легенди“ Йовков се връща към миналото на родния край, но не като историческа хронология, а като изкристализирал човешки опит. Героите се отличават със своята изключителна индивидуалност. Те са изобразени мащабно, с уедрени щрихи. Ние не можем да си представим Шибил или Индже, Йовковите жени или Йовковите хайдути в битова светлина. Те са извънмерни и се отличават със своята извисеност. Естественият им декор е планината. Така както равнината във „Вечери в Антимовския хан“ съответства на широтата на духа, планината в „Легендите“ отприщва човешките страсти, драматичните емоционални състояния и конфликти.

Композицията на разказите е типично йовковска. Те обикновено започват с проблемния възел, който иначе се намира в средата на сюжета, чрез сложни ретроспекции се връщат в миналото на героите, за да мотивират взетото решение, и имат стремителен финал. Основното идейно внушение се свързва с проблема за силата, младостта, красотата, юначеството. Те са морален критерий за оценка, една висша нравственост, през призмата на която писателят разглежда постъпките на своите герои.

Основните теми в сборника – темата за хайдутството и темата за любовта – се разгръщат паралелно, взаимно се обуславят и се сливат в едно в последния разказ – „На Игликина поляна“. На тяхна основа се откроява проблемът за нравственото прераждане, за своеобразния катарзис, през който минава човекът, проблемът за очарованието на красотата, издигната до висша нравственост.

Навсякъде в своето творчество Йовков търси красотата. В „Старопланински легенди“ тя се ражда от жизнеността, от женското начало, от юначеството. Йовков е създал забележителна галерия образи на жени и всички те са красиви по своему. Една е красотата на Рада, „тая чудновата бърканица от жена, дете и дявол“, друга е красотата на Пауна, в безстрашието на чиито очи Индже съзира себе си. Една е красотата на Божура, оприличена на разцъфнала дива шипка, друга е красотата на Ганаила, бялата като мляко чорбаджийска дъщеря. Една е красотата на русата Дойна,

друга – на чернооката Димана. Обикновено в разказите на Йовков женската красота поражда нечие страдание. Заради Рада Шибил се предава и намира смъртта. Заради Ранка трима мъже влизат в смъртоносен конфликт. Петима мъже се борят за ръката на Курта. От красотата на Женда пострадват мъжът е Върбан, козарят Марин и керванджията. Единствено в разказа „Божура” перспективата е обърната. Въпреки че и Божура, и Ганаила са красиви, те и двете страдат от красотата на Василчо. Идеята на Йовков е, че красотата трябва да се изстрада. Героите преминават през нейното очарование, за да стигнат до нейната болка. Това е един забележителен душевен катарзис, осмислен от писателя моралист и сърцевед.

Всеки разказ има някакво мото, взето от народна песен. То кореспондира с основния мотив на разказа и осъществява връзката между преданието и литературната му интерпретация, между народността морал и морала на писателя. Йовковият морал е своеобразен и се подчинява на особени закони, които издигат в култ не толкова традицията, колкото природното и човешкото начало. Затова любовта в сборника „Старопланински легенди” има такава преобразяваща сила. На нея са подвластни всички.

Смъртта на Шибил, както и на останалите герои от „Старопланински легенди” е пределно естетизирана и кинематографична (Искра Панова). От трагичното е величие се излъчва необикновена красота. Всеки кадър е заснет сякаш на филмова лента. Писателят съпоставя, сменя ракурса, обобщава. Шибил върви по улицата, която е заляна със светлина. Премени е в най-хубавите си дрехи, но няма оръжие по него. В дъното като фон се вижда планината, където до вчера той е бил цар. Особена роля в поетиката на разказа играят бялата и червената кърпа – знак за милост и знак за смърт. С присъщото на Йовковите турци преклонение пред красотата и юначеството беят се възхищава от Шибил и му прощава. Логиката на разказа обаче изисква смъртта на героя и затова Велико кехая, докачен на чест, размахва червената кърпа. Чрез смъртта на Рада Йовков наказва баща е, но не защото убива разбойника, а защото погазва красотата. Шибил умира, за да се издигне до сферата на прекрасното и да изкупи разбойническото си минало.

Художественият принцип на пулсация, на който се подчиняват всички разкази от сборника, важи в най-голяма степен за разказа „Кошута”. Ловецът Стефан мисли ту за Дойна, ту за Димана. Ту излиза в планината да търси кошутата, ту се връща в селото, за да чуе какво говорят жените. Ту краде от житото, ту го връща. Воденицата ту спира, ту тръгва. Вдигнал пушка в решителния момент, в мерника си той вижда ту жена, ту кошута. На тази пулсация се дължат поетичното очарование на разказа и мистичното начало, вплетено в него. Стефан е разколебан между две жени – Дойна и Димана, русата и чернооката, но мисълта за тях не го измъчва, а го развеселява. Към това се прибавя мотивът за греха, който би сторил, ако убие кошутата.

От разказа „Най-вярната стража” лъха атмосфера на насилие. Въпреки това проблемът за семейната вяръност е водещ. Ранка остава при турчина хаджи Емин закономерно. Разграничението между тримата мъже е направено преди всичко на нравствена основа. Калугерът Драгота, който изработва плана за открадването на Ранка, е умен, но той не може да я притежава, защото е лишен от мъжество, физическа привлекателност и необходимата нравственост. Хайдутинът Косан ги има, но не притежава в достатъчна степен силата и властта на турчина. Неговият образ не се вписва в тезата за семейната вяръност. Турчинът е господар и насилник, но той е истинският мъж на Ранка. Заедно с това е юначен и красив и заедно с другите

Йовкови герои го виждаме замислен, вгълбен в себе си на фона на пожара. Когато след двадесет години за първи път пуска Ранка да иде на погребението на майка си, той изпраща с нея двамата сина, които са най-вярната е стража.

Образът на дядо Руси от разказа „Юнашки глави“ на интертекстуално ниво кореспондира до голяма степен с образа на дядо Йоцо. Дватама си приличат по преклонната си възраст, чистия си патриотизъм и вътрешните си очи, чрез които виждат българското. Подобно на дядо Йоцо главният герой на този разказ непрекъснато открива нещо, но неговите прозрения са трагични. Последен от всички той разбира, че ще има въстание, и дълго и вдъхновено говори за него, като размахва ръце, сякаш върти сабя. Особено трагичен е моментът, когато дядо Руси стои пред труповете на момчетата. Понеже живее като насън, трагедията за него има други измерения. Той се затваря в себе си и подобно на Вълкадин („Вълкадин говори с бога“) преминава от реалния свят в мистичния. И дядо Руси разговаря с Бога, а болката му сякаш попива в листата на тополата. Така героят се слива с пейзажа, в чийто център стои Балканът.

В разказите „Божура“ и „Постолови воденици“ Йовков отново ни насочва към темата за любовта. Романтичното тук е функция от непостоянството на героите Василчо от разказа „Божура“ и Женда от „Постолови воденици“. Романтиката извира от циганската кръв на Божура, от буйния нрав на Василчо, от очарователния образ на Женда.

Майсторството на Йовков да създава женски образи на принципа на контраста личи най-вече в разказа „Божура“. Красотата на главната героиня е безспорна, но тя става жертва на любовта. Вярна на циганския си нрав, Божура е готова на всякакви унижения, даже ги желае страстно в името на любовта. Символиката и в двата разказа е несъмнена. Василчо ще се върне на куковден и затова Божура се дави в Куков вир. Тяхната любов е неосъществима. Женда пие от извора, без да е „жедна“. Божура загива заедно с плода на незаконната си любов – детето на Василчо. Образът на любимия за пръв път е изплувал във водите на този вир и тя се дави в тях в отчаян опит да го намери. Налице е саможертва в името на любовта – и тук, и в „Шибил“, и в „През чумавото“, и в „На Игликина поляна“.

Безспорният шедьовър в сборника е разказът „Индже“. Както в „Шибил“, тази творба отново разгръща проблема за нравственото прераждане, но драмата на героя се откроява по-релефно. Йовков е разделил живота му на две. Първите шестнайсет години на разбойничество и промяната, която настъпва след това. В типичната за разказите композиция началото поставя читателя в дискурса на промяната у героя. Индже е изправен пред село Урум Еникьой, но за пръв път той връща ордата си назад. Писателят ретроспективно разкрива миналото му, за да мотивира промяната. В разбойническото си „преди“ героят се е опиянявал от насилието. Въпреки това даже и тук в него има нещо симпатично, привлекателно. Докато останалите кърджалии плячкосват разгромените села, Индже яде и пие. Млади булки му слугуват и му наливат вино. В пожарите той съзира красивото. Макар и парадоксално, насилието е превърнато в изкуство.

Преломната точка в живота на Индже е срещата с Пауна. В нея героят вижда нещо от себе си. Като него тя е смела, като него презира смъртта. Но Индже става алчен за злато, стига дотам да отблъсне от себе си най-близките си другари. Загубил и Пауна, той решава да се промени и от кърджалия да стане народен закрилник.

Разбойническата орда, която води, очаква насилие и плячка, но Индже не издава нужната команда. Изменят му повечето от кърджалиите, но с него остават триста верни другари.

Важен момент за нравственото прераждане на Индже е срещата със стареца на нивата. Думите на възрастния човек дълбоко разтърсват душата на кърджалията. Отново гръмва славата му, но сега вече народът пее за „Индже млада войвода“, който е крило за сиромаси. Индже не бастиства вече села, не коли и не убива. Той сам гони кърджалиите, треби хайдутите и обирниците по пътищата.

Йовковият морал изисква злото да бъде заличено не само с добро, но и с лично изкупление. Затова Индже се замисля какво още да направи, за да увековечи името си. Той се сеща, че от другата страна на Бакъджиците, където е ходил едно време, още пазят спомена за Индже разбойника. Най-тежките му грехове са Пауна и детето, което е посякъл в безумната си ярост. И Индже решава да се върне в Урум Еникьой. Там среща Гърбавото, неговото дете, отгледано по милост от баба Яна Калмучката. За разлика от своя баща то е грозно, уродливо, сакато. Гърбавото е второто „аз“ на Индже, скритото зло в душата му, неговото минало.

Индже умира от ръката на своя син, за да се осъществи възмездието. Смъртта му също е естетизирана. И при нея писателят е използвал ретардацията като художествен похват както и при смъртта на Шибил. Индже умира бавно, в промеждутъка на два изстрела и смъртта разведрява лицето му. Осъществява се известният още от Аристотел катарзис на героя. Великодушното отношение към момчето е най-сигурният белег на катарзиса. Но смъртта има и друг смисъл – чрез нея героят не само получава възмездие, но и се издига до сферата на прекрасното и се пречиства докрай. Така трагичното засиява още по-силно.

В тягостна атмосфера ни потапя разказът „През чумавото“. Заглавието, сполучливо избрано чрез едно субстантивирано прилагателно, е полисемантично и символично. Смисълът му е разнопосочен – през чумавото време, през чумавото пространство, през чумавия морал на хората. Пейзажът напомня за пейзажа в Елин-Пелиновите разкази. Той внушава ужаса от приближаващата чума, усещането за страх, което не познава граници. Точно то бие върху морала на хората. Страшна е не толкова самата смърт, страшно е нейното очакване. То затваря хората в собствените им черупки, дистанцира ги един от друг. Така идва сватбата – отчаяният опит да се забрави, да се пренебрегне смъртта и тъкмо това предизвикателство към нея се оказва най-голямата злина за хората. Ситуацията е баладична – сватба по време на чума. Сама по себе си тя е добра основа за психологически драматизъм и трагична развръзка. Разказът задава серия от загадки: защо хаджи Драган, най-мъдрият човек в селото, подценява опасността и решава да омъжи дъщеря си тъкмо по време на чумата? Защо Тиха изведнъж тръгва под венчило с нелюбим мъж, след като три години е чакала Величко? Защо хората денем се веселят, но когато вечер се приберат вкъщи, се спотайват и примират от страх? Защо са зачервени очите на хаджията? Защо Тиха се смее, когато е личи, че е плакала? Тази сватба, това греховно веселие, това привидно безгрижие, което в действителност вледенява сърцата, са нарушение на мярата на живота, нарушение на хармонията, затова грехът трябва да бъде изкупен, а хармонията възстановена. Финалът на разказа е логически неизбежен – чумавият Величко се завръща в кулминационния момент на сватбата, когато цялото село се е събрало в черквата. Всъщност той идва като възмездие към самозабравилите се селяни, презрели опасността, към невярната Тиха,

пренебрегнала любовта, поне на пръв поглед. Той идва, за да изправи цяло село и две жени пред ужасна психологическа драма. Както може да се очаква, тълпата побягва, защото на нея е отредена ролята на емоционален фон. Остава обаче майката на чумавия, Дочка. Нейната болка е ужасна, но страхът надделява и тя побягва. Остава Тиха, невярната годеница, и нейното решение е колкото неочаквано, толкова и логично. Тиха взема на коленете си главата на чумавия и с това всъщност извършва саможертва в името на любовта. С това тя изкупва собствената си вина, вината на своя баща, греха на цялото село. Нарушената хармония в разказа е възстановена в неговия финал. Затова в последното изречение на разказа е вплетен символичният жест – от иконата Исус ги гледа и вдига опрощавачо десницата си.

В разказа „На Игликина поляна“, последен в композицията на сборника, Йовков слива в едно двете теми – темата за хайдутството и темата за любовта. Старият хайдутин Крайналията излиза заедно със своя племенник, младия хайдутин Стоян, там горе, на Игликина поляна, за да умре, както му подобава – при спомена за разтърсващата любов. Заедно с него си отива хайдушкото минало, отива си цяла една епоха. Йовков се прощава с нея чрез една изключително поетична метафора. Когато младите хайдути установяват смъртта на Крайналията, около тях на поляната безбройните иглики се полюляват като запалени свещи. Отива си един свят на герои с уедрени черти на характера, с мащабни действия, мащабни мечти и помисли. Това е светът на „Старопланински легенди“, пълен с герои на силните страсти, на драматичните жестове и трагичния изход от тях.

Съвсем други са героите от сборника „Вечери в Антимовския хан“. Декорът на равнината предполага други човешки характери – щедри, добри, весели. Душевният им хоризонт съответства на пространствения, гамата на техните чувства – на широката гама от преливания и нюанси между синьото и зеленото – цвета на небето и цвета на равнината. Ако в „Старопланински легенди“ писателят ни запознава с еднократността на живота, то във „Вечерите“ той ни потапя в неговата повторемост.

Онова, за което ни разказват „Дрямката на Калмука“, а и много други разкази, се е случвало многократно. Ханът е един и заедно с това е мултиплициран символ на всички ханове в Добруджа. На въпроса на изследователя Симеон Султанов, къде се намира Антимовският хан, един местен интелегент му отговаря: „В цяла Добруджа.“ Ханът, постоянните му посетители и неговите стопани – старата Сарандовица, младата Сарандовица и вечно дремещият Калмук – възплъщават българската, добруджанската, Йовковата вселена.

Ханът има магнетична притегателна сила и най-добрата илюстрация на това е съдбата на дядо Моско от разказа „Една торба барут“. Ханът е немислим без очарованието на Сарандовица, без щедростта на неговите посетители. Йовковите герои от този сборник са коренно различни от Елин-Пелиновите. Те са едновременно богати и щедри. Такъв е например Матаке от Преселци. Когато идва в хана и разбира къде си е губил парите и времето синът му, той не се гневи, а се радва и черпи всички наоколо. И хората са доволни не защото ги черпи, а защото човекът им харесва – богат не само материално, но и духовно, щедър, красив, достолепен чорбаджия. Колко далече е този морал от Елин-Пелиновия, каква друга вселена е Йовков! При него социалните мотиви в редките случаи, когато прозвучават, са само в периферията на разказа – например случката с учителя Баташки, който прави опит да убие младата Сарандовица. Тоя човек е особняк и саможив, лишен е от щедростта на останалите герои, затова заслужава участието си, затова и постъпката му изглежда комична. Той се

самоубива и оставя собствените си спестявания на Сарандовица, а дъщеря е след кратко лечение оздравява напълно. Старата Сарандовица не дава дъщеря си на Баташки не само заради характера му. На нея е и необходим зет кръчмар с открито сърце и благородни помисли, който да я замести зад тезгяха. Такъв е Захарчо и той напълно съответства на името си. Захарчо обаче е епизодичен герой. Той е необходим само в този разказ като контрапункт на саможивия Баташки, а иначе е непродуктивен за сюжета на целия сборник. Затова той умира след първия разказ и оставя младата Сарандовица вдовица. Тя трябва да бъде свободна жена, за да се впише в атмосферата на сборника с женската си хубост.

В съпоставката между Антимовския хан на Йовков и Ганковото кафене на Вазов се откриват някои съществени различия, които спомагат за онагледяване на Йовковите художествени търсения. Докато кафенето в романа „Под игото“ е социалното пространство на героите, където се развихрят политически страсти, то ханът е пространството на духовността и хармонията. Но Антимовският хан е място, доста по-различно и от чифлика в последния Йовков сборник „Ако можеха да говорят“. Антимовският хан е отворен навън, той приема и изпраща и дължи притегателната си сила на очарованието, което излъчва за посетителите. Той не е място за живот, а само едната страна на живота – празничната. Антимовският хан не познава делника, труда, а само веселието и почивката за разлика от чифлика в „Ако можеха да говорят“, който е затворено пространство, място за живот и в делник, и в празник. Чифликът от последния цикъл е изграден като микрообщество със свои вътрешни връзки и взаимозависимости. В него е установена особена хармония на съжителство между хора и животни. Според замисъла на Йовков в изповедта му пред професор Спиридон Казанджиев трагедията ще настъпи по-късно, когато чифликът ще бъде продаден и ще се разкъсат установените връзки. Във „Вечери в Антимовския хан“ такава спойка не съществува, затова трагедиите са много по-редки и са от друг характер. Там преобладават не трагичните герои, а неудачниците като учителя Палазов, като дядо Моско или другоселеца. В този цикъл все повече Йовков се насочва към образа на малкия човек, на страдащия герой в голямата вселена на очакването и надеждата.

Темата за страданието е основна в разказа „По жицата“, може би най-емблематичния Йовков разказ. Емблематичен е начинът, по който е представена случката през очите на Петър Моканина, емблематично е това, че много по-важна от събитието (срещата между Гунчо и Моканина) е вътрешната обемност на преживяването. Емблематични са описателността на детайлите и тяхната символика. Разказът се гради върху символа на злото (змията), символа на доброто и надеждата (бялата лястовица) и символичната болест на момичето. Гунчо е бедняк, но бедността му не е най-същественото в разказа. Тя е само част от злочестата орис, от мъката, която го съпровожда. Това е разказ за голямата човешка мъка, затова ключова в него е финалната реплика на Моканина: „Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!“ Това е разказ за необходимостта от съпричастие в живота, от състрадание и разбиране на чуждата мъка. И най-сетне, емблематична е белотата в разказа – бялата лястовица като символ на цялото Йовково творчество.

Разказът „Албена“ разкрива спецификата на Йовковия морал. Ключът за разбирането е в изречението: „Грешна беше тая жена, но беше хубава!“ Творбата изследва и друг мотив, който сродява тоя разказ с разказа „Другоселец“: мотива за промяната в масовото съзнание. В тези два разказа Йовков се проявява не само и не

толкова като сърцевед, колкото като познавач на масовата психология и на битуващото в нея отношение към красотата и състраданието. Албена с любовника си Нягул е убила мъжа си Куцар. Налице е особена трактовка на престъплението и в крайна сметка морална реабилитация на убийцата. Израз на тази реабилитация са думите на дядо Власю: „Момчета, дръжете! Не я давайте! Какво е селото без Албена!” Заради хубостта ѝ Албена е оправдана от писателя, както е оправдана и Женда от разказа „Постолови воденици”. В Йовковата ценностна система хубостта стои над всичко, даже над нормите на традиционния морал, над елементарното разбиране за справедливост. Хубостта облагородява, пречиства, дава смисъл на живота и това е една от основните истини, които ни внушават Йовковите разкази.

„Другоселец” отново подхваща темата за страданието, само че я разрешава по различен начин. Човек е сам и никой не може да му помогне. В заглавието се съдържа и още един смислотворящ пласт – внушението за другия човек, чужденец, различния от групата. Разделението при Елин-Пелиновите герои се осъществява на социална плоскост. При Йовков разграничението се осъществява в противопоставянето на общността и другите извън нея. Отношението към другоселеца в началото е предпоставено поради непринадлежността му към селото. Събралите се доволни от живота селяни виждат в негово лице чуждия, страничния елемент, който идва да смути създаденото равновесие и хармония. Когато обаче другоселецът се легитимира чрез бедността си и скъсания портфейл, отношението им се променя. Бедният изстрадал човек не може да бъде чужд, защото се нуждае от помощ, и те се опитват да му я дадат. Сега внушението на разказа влиза в областта на екзистенциалното – човекът е сам в своето страдание и никой не може да му помогне. Другоселецът остава сам с кончето си и с мъката си, която придобива вселенски измерения: „Гледаше го едно око голямо, препълнено с мъка и вътре в него светеха лъчите на звездите.”

Другото име на Серафим („Серафим”) е добротворец. Героят и чрез името си, и чрез поведението си внушава едно особено чувство. Той е чудноват човек, нито селянин, нито гражданин. Писателят съзнателно подчертава безличния му външен вид, чрез което подсилва усещането за чудачество, и го противопоставя на изключителната му постъпка, плод на изключителния му характер. Серафим прави добро така както диша, той дори изпитва неудобство от добротата си и се оправдава за стореното. В основата на сюжета стои палтото – като осъщественото добро и като неосъществен блян.

При Йовков външният вид на героите, жестовете, мимиката и останалите детайли имат голямо значение за внушението. Разказът се разсредоточава от гребена на събитието към неговата периферия. „Маловажните” детайли се оказват най-съществени и значими – така е със „Серафим”. Добротата на героя, без да блести външно, се излъчва от всеки негов жест, от неудобството, с което говори, от начина, по който си реже хляб с костурката, от страха да не уплаши накацалите птички. Той извършва неочакван жест към една непозната жена и се оправдава пред Еньо, че на оня свят може би ще му дадат ново палто, златно. Това обаче не е религиозна корист, това е част от чудачеството на героя. Такива са Йовковите герои – мечтатели, чудаци, добротворци, страдалци, обърнати към хоризонта на надеждата.

Но Йовковите герои страдат болезнено от несъвършенството, от дисхармонията в живота, от разкъсаната връзка между човека и света. Те изживяват болезнено своя път към хармонията, затова един от най-забележителните герои на

писателя е Вълкадин. Тук името няма характеризираща функция, а, напротив – то е сякаш рефлексия на злото в света – злото, от което страда и Вълкадин. Разказът засяга една болезнена за Йовков тема – загубата на Добруджа, кървящата рана в сърцето на писателя. Той се връща към нея, почти две десетилетия след появата на „Балкан“. Цял куп нещастия са се стоварили върху Вълкадин, без той самият да е виновен за това. Героят не може да назове точното име на злото. Писателят обаче го знае, разбира го и читателят – това е несъответствието, разминаването между голямата световна несправедливост и обикновената, нормална човешка правда. Името на злото е политиката, която няма нищо общо с човешкия морал. Вълкадин страда от нарушената хармония в света, от разкъсаните връзки между политиката, морала и нравствеността. Тъй като не може да намери отговори на своите въпроси сред хората, Вълкадин ги задава директно на Бога. В това е неговото чудачество. Затова героят не желае да разговаря със снаха си Милена. На отчаяния е вопъл да е каже поне две думи Вълкадин отговаря по своему: „Иди си. Остави ме, няма какво да приказвам, аз приказвам с Бога.“

Истински венец на Йовковото белетристично майсторство е сборникът „Ако можеха да говорят“. Атанас Далчев продължава тезата на Георги Цанев за романовата структура на сборника, твърдейки, че тези разкази са истинският роман на чифлика. „Те – пише Далчев – съдържат една галерия от плътно изписани образи на хора и животни, най-богатата в творчеството на Йовков, и представляват поради еднаквостта на героите и мястото на действието едно единство, много по-голямо от това на романите му, тъй че отделните разкази се четат като глави на една книга. Не им липсва, най-сетне, и една интрига (любовта на Захария, стопанина на чифлика, към Василена), която минава през целия сборник.“ Всъщност чрез този сборник Йовков довежда докрай тенденцията за цикличност, с която се отличават и останалите му книги. Според Искра Панова по структура „Ако можеха да говорят“ е най-Йовковият сборник. Писателят замисля творба, която да представи модел на едно общество, основното в което е хармоничната връзка между хора и животни, между човека и природата. Тук в най-голяма степен се изявява анималистът Йовков. Неговите животни притежават човешки характери. Пред проф. Спиридон Казанджиев Йовков споделя: „Касае се за обща съдба на хора и животни. Трагедията ще настъпи по-късно, когато чифликът ще бъде продаден и животните ще бъдат откарани оттам. Разкъсаха се всички връзки, умря един живот.“ Същевременно това е сборник за хората, за недоизказаното в техния свят.

Заглавието на сборника „Ако можеха да говорят“ отправя и към други символични внушения. Ако можеше Захария, мъжът на Севастаца, да разкаже за драмата на един човек, оженен за пари. Ако можеше чичо Митуш да се върне при своите мъртви. Ако можеше по-голямата сестра да изрази своята мъка. Ако можеше писателят да покаже целия ужас от разкъсаната връзка между човека и природата, човека и света, целия ужас от нарушената световна хармония.

По структура разказите сякаш нямат начало и край. Всичко е представено като една изначална даденост. На Нова година празнува именния си ден Васил Одаджията. С това започва първият разказ от сборника. Авторът лишава читателя дори от ретроспективно уточнение за своя герой. Той не се смята за длъжен и да завърши разказа, защото романът за чифлика продължава. Събитието е максимално разсредоточено от центъра към периферията, от главното към второстепенното. Интригата в романа – любовта на Захария и Василена – не е представена като

непрекъсната сюжетна линия, а като пунктирна линия (Искра Панова). Ние виждаме Василена, типичната Йовкова красавица, в няколко момента от живота ѝ: когато случайно под стряхата по време на дъжд сбърква Захария с годеника си Велико Железарина и го целува; когато Захария на няколко пъти разговаря с Василена; когато ги заварва Севастаца; когато Василена дочува оправданията на Захария пред жена му; и най-сетне, виждаме Василена, омъжена за Велико Железарина от Сърнено, да посреща Захария и Аго по време на зимната виелица в дома си и малко след това да изпраща тъжните обитатели на чифлика, които го напускат.

Макар името ѝ да е съзвучно с това на Албена (Йовков има вкус към красивите женски имена), като художествен образ Василена прилича по-скоро на младата Сарандовица от „Вечери в Антимовския хан“ – нейната младост и свежа красота създават и поддържат ведрата атмосфера на сборника. Нейното присъствие в „Ако можеха да говорят“ е аналогично с присъствието на постоянните обитатели на хана.

Йовков умира през 1937 година. Малко преди смъртта си той е носел в главата си идеята за втори том на „Старопланински легенди“, но не е успял да го запише. Един турски професор по литература изразява мнение, че ако някой от балканските писатели заслужава Нобелова награда за литература, това е Йовков. Признанието придобива още по-голям смисъл, като се вземе предвид, че Йовков, преди да бъде българин, е човек и сърцевед с универсално мислене и дълбок хуманизъм, а темите и образите в творчеството му са сериозен принос към световната литературна съкровищница.

Върни се обратно в съдържанието!

ПОЕТИЧЕСКИЯТ ДИАЛОГ ЗА СВЕТА И ЧОВЕКА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ВАПЦАРОВ

Вапцаровата поезия е рожба на едно преломно историческо време, време на небивал сблъсък между тоталитарните идеологии и демокрацията, време, в което изкупителна жертва е човекът. Затова първото, което се налага в съзнанието на непредубедения читател на тази поезия, е усещането за сложността на човешката драма в историята. Това е драма и на самия поет, около чиято личност историята направи няколко салтоморталета.

Драмата на Вапцаров се дължи на индивидуалните му особености като човек и революционер, които влизат в особен резонанс със социокултурната ситуация на съвременното му. Това са години на изострени социални конфликти, на недемократично време, което властно налага личността да направи своя исторически избор. И Вапцаров го прави. Той застава на едната страна на барикадата с всичките плюсове и минуси, които предполага подобна крайна позиция. Трагичната му участ донякъде напомня трагичната участ на неговия съвременник, големия испански поет Федерико Гарсия Лорка. Драмата на Вапцаров в личен и социален план е драмата на талантливия човек и на идеалиста в едно враждебно за талантите и идеалите време.

Съдбата на поета и на творчеството му неизбежно попада в клопката на „трите разстрела“, за които говори в нашумялата си напоследък книга поетът Марин Георгиев. „Първият разстрел“ е реалното убийство на революционера Вапцаров в тунела на гарнизонното стрелбище. Това е разстрел на неудобния за обществото човек, избрал отчаяния път на нелегалната борба, за да докаже себе си. Затова този „първи разстрел“ не отчита факта, че е убит един от големите поети на България, и то във време, което по думите на самия Вапцаров „не е за поезия“.

„Вторият разстрел“ е исторически свързан с официалната пропаганда след 9 септември 1944 година, когато литературната критика канонизира и иконизира личността и поезията на Вапцаров за политически цели. Вапцаровото творчество попада в графата на официално утвърдените и идейно надеждни образци, но едностранчивото му тълкуване сериозно възпрепятства непосредственото му възприятие от читателите. Няколко години по-късно романът „Тютюн“ на Димитър Димов търпи същата конюнктурна съдба.

„Третият разстрел“ на многострадалното Вапцарово творчество е заложен в идеята за „нов прочит на българската литература“ след 1989 година. Парадоксално литературната критика загърбва поезията и се задълбочава изцяло в личността на Вапцаров и в извънлитературната му дейност. Стремещт към пълно развенчаване на старите литературни идоли подлага на тотално обругаване поета и творчеството му, за да се стигне до куриозното определяне на Вапцаров като „комунистически терорист“.

Истината за художествените пристрастия на Вапцаров отвежда към така наречената „лява поезия“. Новаторският, експериментален и разкрепостен дух и естетическите търсения на тази поезия е отреждат достойно място във всички световни литератури – от Франция до Япония (Никола Георгиев). Дълбоко в основата си това е социално обвързана поезия, която се стреми да се оттласне от конкретните политически внушения. В нея няма да открием наивната тенденциозност на пролетарската поезия от 30-те години, нито партийна агитация или евтини пропагандни лозунги. Единствени изключения са финалът на стихотворението

„Селска хроника“ и един полемичен пасаж от стихотворението „Доклад“. Това е хуманистична поезия, която активно търси мястото на човека в света, размишлява за съдбата на поколението в хода на историята и води непрекъснат диалог за света и човека.

Вапцаров продължава традициите на революционната тематика в нашата поезия, поставени от Христо Ботев. Той е наследник на Яворовото драматично себеосъществяване, на Гео-Милевия бунт и новаторство. Затова поезията на Никола Вапцаров се отличава с остро чувство за протичане на историческото време и създава „герой в непосредствена историческа ситуация“ (Розалия Ликова) – конкретен, остро драматичен, в активна позиция към света, роден от историята и творещ история.

„История“ е ключово понятие във Вапцаровото поетическо мислене. Връзките между човека и историята са опосредствани от поколението, което се явява средоточие на историческата драма. Вапцаровото мислене и Вапцаровата поетика са новаторски по дух и експериментът е най-характерната черта на неговото новаторство, но за съжаление то остава неразбрано от съвременниците. Вапцаровото творчество е крайъгълен камък на прехода между класическа и съвременна поезия. Изследвайки човека от социалните низини, той създава нов тип лирически герой, пределно обобщен и пределно конкретен, способен хамелеонски да се превъплъщава в различни социални роли. Диалогичният характер на Вапцаровата поезия и непрекъснатият стремеж да спори и да доказва, да обобщава и да утвърждава нови идеи са постигнати именно чрез подвижния, динамичен поглед към човека и света, чрез „разселването“ на лирическия „аз“ в различни точки на Земяното кълбо.

Лирическият герой на Вапцаров изживява себе си като боец от барикадата на живота, между него и отвратителния стар живот се завързва драматична борба. Понятието „борба“ в поезията на Вапцаров носи коренно нов смисъл. При Ботев мотивът за гнева, за негодуванието се концентрира върху революционното отричане на съществуващия земен ред, при Яворов този мотив е проблем на духовни терзания и страдание, при Гео Милев злобата на масите се разгръща в разрушителна, стихийна енергия, която изтръгва човека от историческата нощ. В поезията на Вапцаров лирическият герой, окрилен от новите идеали на епохата, окрилен от вярата в утрешния ден, трансформира гнева и негодуванието в решителна съпротива, в борба за по-добър живот. Лирическият герой на Вапцаров носи съзнанието за драматизма и съдбовността на историческия момент, за превратността на времето, в което живее. Вапцаровият поетически субект живее „тук“ и „сега“ в напрегната схватка с живота, позицията му е активна, настъпателна, животът за него е фронт, поле за доказване и осъществяване.

Чрез виртуозна монтажност на образите в стихотворението „Двубой“ Вапцаров създава обобщен, събирателен образ на човека в своето време с положителна функция в историята. Този обобщен лирически герой се превъплъщава в различни роли – миньор, самоубиец, братоубиец, дете от парижка барикада, като непрекъснато се идентифицира и отъждествява с всеки един от героите. Поетът проследява превръщането на всяко отделно лице в символ на новата епоха, в творец на историята. Лирическият „аз“ се разселва, усложнява, мултиплицира, превъплъщава, за да възкликне: „Навред съм аз, навред съм аз!“. Понятието „живот“ се разчленява вътрешно: живот преди и живот сега; вчера, днес и утре; в миналото, настоящето и бъдещето на човечеството. Въобще понятията във Вапцаровата поезия

– „живот“, „човек“, „родина“, „песен“, „време“ – са винаги двупосочни, двуизмерни, двуделни. Вапцаров непрекъснато спори, опровергава, влага ново съдържание във вече утвърдените митологеми.

В стихотворението „Испания“ по подобен начин се раздвоява представата за Испания – предишна, рицарска и днешна, революционна; дават си среща историческата илюзия и историческата реалност, митът и действителността. Героят и в това стихотворение се намира в непосредствена историческа ситуация. Ключова дума е „сега“. Осъществява се небивало братство и единение между всички работници по света, кръвта им протича от жили в жили и обхваща цялата земя. Чрез тази метафора поетът залага и гради историческия оптимизъм на своето поколение – светът е на онези, които активно творят историята.

Основната мяра в поезията на Вапцаров е човекът, човекът в новото време. В това е големият хуманизъм на поета революционер. Човешката драма в историята, мястото на личността и на поколението в нея – около този проблемен възел гравитира Вапцаровият диалог за света и човека. В разбирането си за човека поетът хуманист изхожда от Горкиевата теза, че човек звучи гордо. Същевременно вниманието на нашия поет е съсредоточено върху хората от социалните низини, унижените, онеправданите, върху които животът е стоварил тежкия си юмрук. Притиснати от заводския пушек, смазани от шум и трясък на машини, Вапцаровите герои гледат с открито чело небето. В суровите му стихове си взаимодействат по своеобразен начин реализъм и романтика, „горе“ и „долу“, звезди и машини, извисено и принизено. А Човекът с главна буква е една от главните митологеми, която семантично се свързва с „песен“, „живот“, „родина“, „история“.

Вапцаровата вяра в човека е безспорна, но до нея поетът достига по пътя на съмнението. Основен похват за утвърждаването е диалогизмът. Сам по себе си той е един от компонентите на Вапцаровото новаторство заедно с принципа на монтажа, разговорните интонации, разселването и умножаването на лирическия „аз“ и подвижната гледна точка. Вапцаровата поезия доказва, че няма безспорни истини за света и човека, и търси новата истина за новия човек. Стихотворението „Песен за човека“ се е превърнало в емблема на Вапцаровото творчество, защото тъкмо тук изкристализира новото схващане за човека. На тезата на буржоазната дама и нейната мизантропия поетът хуманист противопоставя своята теза и своята филантропия, на повърхностното е познаване на живота – своето проникновено разбиране за механизмите, които довеждат до оскотяването на човека. В спора с дамата лирическият герой използва умело похватите на риториката. Той привидно се съгласява с нейното възмущение и дава за пример още по-драстичен случай с един отцеубиец. В безобидното твърдение „Аз понакуцвам в теория“, което подвежда дамата, се съдържа разбирането, че суровата жизнена драма може да бъде опозната само в сблъсъка с действителността. Вапцаров проследява съдбата на един човек, стигнал до престъплението и променил се под влияние на средата и на новите идеи, които му вдъхва тя. Повратна точка в поемата са стиховете:

*Но във затвора попаднал на хора
и станал
човек.*

Тук Вапцаров изхожда от марксисткото разбиране за определящата роля на бита и социалната среда при формиране на съзнанието и на човешкия характер.

Психологическият поврат на неговият герой, преломът в съзнанието му няма нищо общо с психологическите поврати у Йовковите герои. При Йовков промяната идва вследствие на вътрешни фактори – осъзнаването на натрупаните грехове или любовта; докато при Вапцаров прераждането става под влиянието на новите идеи. Получила се е една типична за нашата предвоенна действителност картина – криминалният затворник е попаднал сред политически затворници. Символ на промяната и неин катализатор е песента.

Сложна е играта на значения, свързани с митологемата „песен“. Криминалният се извисява и осъзнава клетата си участ благодарение на „некаква песен“. По-късно в стихотворението е казано, че „животът ще дойде по-хубав от песен“. Лирическият герой на „Писмо“ умира тогава, когато милионите възкръсват със съзнанието, че „това е песен“. Сякаш за миг разколебал се, той потвърждава като на себе си: „Да, това е песен.“ Цялата Вапцарова поезия е песен за човека, песен за една страна и един народ, химн на новото отношение към човека. Песента в това стихотворение е емблема на нравственото извисяване, на пречиштането и прераждането. Героят запява своята песен, променя се, открива сферата на прекрасното, но обществото изисква престъплението да бъде наказано. Тази ситуация е много интересна, модерна и психологически сложна. Оттук нататък съдбата на героя върви по две линии: закономерно-реалистична – на престъпника, който очаква изпълнението на смъртната присъда и ще бъде обесен напълно заслужено; нравствено-извисяваща – на Човека с главна буква, за чиято метаморфоза палачите дори не подозират. Първата реакция, когато те пристигат в килията, е реакцията на престъпника, на човека животно, който гледа „с див поглед на бик“. Веднага обаче идва ред на преродилия се Човек. Подобно на вярващия (макар че Вапцаров е много далече от религиозната вяра) в душата му нахлува светлина. Оттук нататък мракът панически отстъпва, на небето блести зората:

*Човекът погледнал зората,
в която
се къпела с блясък звезда,
и мислел за своята
тежка,
човешка,
жестока,
безока
съдба.*

Това е кулминационният момент в идейно и интонационно отношение, а драматизмът в него се засилва от неговата двупосочност и нееднозначност. В мига, когато преродилият се човек се извисява до звездите, суровата му съдба подобно на стълба, водеща към бездна, го дърпа надолу. Графичната подредба на стиховете има особено илюстративно значение. Тоническото стихосложение на Вапцаров е повлияно от стихосложението на неговия учител в поезията Владимир Маяковски. Без да стига до виртуозните формалистични експерименти на руския футурист, Вапцаров си служи с някои графични прийоми. Цитираният пасаж е един от тях. Човекът умира със съзнанието, че светът не свършва с него, че „животът ще дойде по-хубав от песен, / по хубав от пролетен ден“. В това е историческият оптимизъм на Вапцаров. Тезата на поета е доказана убедително и разгромява тезата на дамата. Но

точно тук типично по вапцаровски дори читателят е призован за съдник. Така престъпникът се преражда под влияние на новите идеи, извисява се до сферата на прекрасното и пропада до бездната на трагичното. На безсилието и истерията на дамата са противопоставени аргументите на разума, на нейната мизантропия и черногледство – хуманизмът и вярата в по-доброто бъдеще на човечеството.

В поезията на Вапцаров човешката драма се осмисля през призмата на историята, личното се разгръща в широк социален и философски план. Така поетът достига до мащабни обобщения за мястото на човека и на поколението в историята. Засиленото чувство за потока на историческото време среща миналото, настоящето и бъдещето като своеобразен размисъл за съдбата на човека.

Формата на писмото, на интимната изповед пред близък човек е обикната при Вапцаров. Неслучайно ще срещнем две стихотворения със заглавие „Писмо” – стихотворението от испанския цикъл и стихотворението, посветено на боен другар.

През 1937 година Вапцаров печели единствения литературен конкурс през живота си – конкурса на списание „Криле” за стихотворение на летателна тематика. То носи показателното заглавие „Романтика” и подлага на безпощадна преоценка остарялата романтика на миналото. Подобно нещо ще срещнем и в стихотворението „Рибарски живот”. За Вапцаров новата романтика е в новите символи на епохата, в моторите, които „пеят по небето синьо”, в задъхания ритъм на събитията, който долавят антените. Затова романтиката на миналото е отречена още в началото на стихотворението „Писмо”. Тази романтика няма смисъл за героите, загубили вярата в доброто и в човека, тази романтика е празен копнеж, от който трябва час по-скоро да се освободиш. Неусетно и по вапцаровски убедително, правдоподобно и вярно е разказан животът на неговото поколение, хванато в капана на времето. Така се ражда омразата – болестта на поколението, болестта на епохата. Вапцаров активно търси да назове нейното име: най-напред като „гангрена”; но сякаш за миг се замисля, и добавя „не, като проказа”. На няколко места в неговата поезия ще срещнем подобно „разколебаване”, подобно „поправяне”. Този похват литературният теоретик Никола Георгиев нарича „поетика на търсеция смисъл и изказ”.

Вапцаров търси истината за живота на своето поколение, драматично раздвоено между лепкавия мрак на корабните трюмове и въздишките по гаснештата тропическа вечер, по едрите звезди над Фамагуста, между суровия реализъм и неподправената романтика. Но всичко това принадлежи на миналото, върху което поетът слага кръст: „За мен това е минало – неважно.” За Вапцаров е много по-важно онова, което става „сега”. Сега злобата в сърцето се трансформира в борба, което спасява героя от самоубийство.

Мотивът за злобата пронизва цялата ни революционна поезия от Ботев до Вапцаров. При Ботев ще срещнем „злобна памет”, която избива в революционен гняв; при Яворов – страдание, което се извисява до мъст и пак се превръща в страдание. При Вапцаров злобата е обладана от новите идеи и канализирана в борба. Борбата осмисля живота на човека и му връща всичко, което е загубил – Филипините и едрите звезди над Фамагуста, обичта и радостта от живота. Героят категорично декларира, че мрази илюзиите и предпочита реалността, каквато и да е тя. Но Вапцаров не пропуска да вплете в мрачната реалност ведрия поглед към бъдещето. Финалът на „Писмо” по своята клетвеност напомня Ботевата поезия. Героят желае да счупи ледовете на историята с главата си. За него е истинско щастие

да умре тогава, когато земята се отърсва от плесента на миналото, когато милионите възкръсват.

Личността и историята, единицата и милионите – този проблем търпи интересна интерпретация във Вапцаровата поезия. Драматизмът и историята имат различни лица и измерения в разбиранията на Вапцаров, но в крайна сметка най-често те се въплъщават в личната драма, в съдбата на човека от едно брутално време на невиджани социални парадокси и идейни сблъсъци. Личната драма в историята е основен мотив в стихотворението „Писмо” от испанския цикъл и особено в стихотворението „История”. Отговорността пада със страшна сила върху безименните творци на историята, милионите, които изпълват това гръмко понятие с конкретно съдържание. Поетът се тревожи, че историята ще премълчи истината за простата човешка драма, че бъдещето ще хване само контурите на днешното, и затова с тази тежка и отговорна мисия – да разкаже за неизвестните хора и тяхната трагична съдба – се нагърбва той, поетът. И отново лирическият „аз” се изправя лице в лице с живота. Активният отказ да го опише, „да го разрови” е сам по себе си достатъчно ясен жест за същността на този живот. Както е казано в стихотворението „Завод”:
„живот без маска и без грим, / озъбено, свирепо куче”. В стихотворението „История” проблемът за живота е представен като проблем за живота на едно поколение и неговото сложно взаимодействие с историята, като отношение между бащи и деца, като процес на замяна на старата философия за живота с нова. Стихът е къс и отсечен, малко грубоват, от него не дъха на парфюм, защото и животът е такъв. Миналото е представено като една безкрайна протяжност във времето, затова поетът си служи майсторски с преизказното наклонение на глаголите „раждали”, „лежали”, „гризли”, „мрели”, „вили.” Когато минава към настоящето, той отново сменя глаголното време. Това поколение е „плюло” на мъдростта на бащите, защото тя е остаряла и ненужна, това поколение е докоснато от надеждата за „нещо хубаво и светло”, то повече не иска да живее така. В живота му, изпълнен с особен смисъл, има нещо по ботевски безкористно и завладяващо. Ключова дума в посланието към потомците е думата „борба”:

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

С това стихотворение Вапцаров изрича своето послание към бъдещето. То поразително напомня Ботевото:

*Но... стига ми тая награда
да каже нявга народът:
умря сиромах за правда,
за правда и за свобода...*

Стихотворението „История” дори не е публикувано в „Моторни песни”. То е оценено както подобава едва след войната най-напред от поета Никола Фурнаджиев, както и самият Вапцаров е открит и оценен като поет няколко години след смъртта му. Приживе той няма особено самочувствие на поет, затова в последните си две стихотворения е така пределно откровен – пред себе си, пред близките и пред историята. На жена си Бойка той заръчва да пази единствената му стихосбирка, та дано някой ден българският народ да научи, че е живял и такъв поет.

Стихотворенията „Прощално“ и „Борбата е безмилостно жестока“ са изключително лаконични поетични късове. „Прощално“ се нарежда сред шедьоврите на българската любовна лирика. В него любовното чувство, силата на обичта са видени през един особен зрителен ъгъл – отвъд живота, от небитието. Лирическият герой ще идва в съня на любимата като „нечакан и неискан гостенин“. Чувството му е напълно безкористно, лишено от всякаква ревност. Единственото, което иска, е тя да не му залоства вратите на съня, за да я целуне и да си отиде.

В „Борбата е безмилостно жестока“ човешката драма е още по-впечатляваща и отново сблъсква личността с историята. Афористичният стих „какво тук значи някаква си личност“ е интертекстуален наследник на Гео-Милевото „що значи смъртта на един“ и смислово продължение на Ботевото „стига ми тая награда“. В наглед оптимистичния въпрос на Вапцаров обаче се оглежда трагедията на човека, лишен от религиозна вяра, промъкват се дълбоката ирония и самоирония към наивния порив да се опълчиш срещу историята. В невъзможността да постигнат тъждество между личния живот и съдбата на милионите е трагедията на поколения български и световни творци и революционери.

Вапцаровият поетически диалог за света и човека е многоизмерен, многопластов и нееднозначен. Посланията към съвременниците и потомците са проникновени и дълбоко хуманни. По неповторим художествен начин Вапцаров изрече своето виждане за човека, а историята многократно го потвърди.

Върни се обратно в съдържанието!

ТРАГИЗЪМ И ОПТИМИЗЪМ В ПОЕМАТА „СЕПТЕМВРИ“

Гео Милев е удивително явление в българската литература. За него Антон Страшимиров казва, че е „от личностите, които се раждат веднъж на сто години“. По своята енциклопедична устроеност – поет, преводач, литературен и театрален критик – той прилича на Пенчо Славейков. Сам немски възпитаник, приятел на големия белгийски поет Емил Верхарн, Гео Милев извървява сложен път на развитие. Двете списания, които издава – „Везни“ и „Пламък“, – бележат два етапа в преориентацията на българската литература след войните. Като типичен лаяв интелектуалец и в отклик на повелите на времето той влиза в естетическия модел на 20-те години със своята пламенна натура, творчески обогатена от естетическата доктрина на импресионизма.

Септемврийското въстание при цялата му сложност и нееднозначност като политически акт е именно онова събитие, което подпомага превръщането на художествения експеримент, заложен в недовършените поеми „Ад“ и „Ден на гнева“, в зряла поетическа реализация. „Септември“ е творба за възхода и падението на човешкия род, порива и крушението на духа, за оптимизма и трагизма в историята.

Сюжетът на поемата следва скокообразната, нахъсана структура на експресионистичната поетика. Развитието на този сюжет е разколебано между две основни доминанти – центростремителната сила на конкретното събитие с неговата трагическа безизходица, от една страна, и, от друга страна – центробежното отгласване към философията на човешката история с нейния неугасим оптимизъм. В поемата „Септември“ си дават среща историческата нощ на човечеството – „вековната злоба на роба“, и необратимият път на прогреса, безконечният възход напред и „нагоре“ към истината и красотата.

Началото на поемата представя внушителна като мащаб и плътност експресионистична картина: въстаналият народ от градове и села върви напред през времето и пространството. Суровата красота на новото, оварваряването на поезията, за което говори Гео Милев в една от статиите си в „Пламък“, са намерили тук блестящ израз и конкретно художествено въплъщение. Впечатляваща е експресивната сила на тази начална картина:

*...безброй
ярошни бикове –
с викове
с вой
(зад тях – на нощта вкаменения свод)
полетяха напред
без ред
неудържими
страхотни
велики
НАРОД!*

Поетиката на фрагментарността, на динамичния изказ и на насилственото разпокъсване на стиха, характерна за експресионизма, е особен похват в Гео-Милевата поезия при изграждането на цялостното внушение и въздействие. Равният класически ритъм тук е заменен със задъхания синкопиран ритъм на събитието, сюжетната логика на развитие е изместена от логиката на движещите мотиви. В „Септември“ на практика се е осъществило Геовото разбиране за ролята на асоциацията в структурата на

художествения текст. „Изкуството е синтез: фрагмент – пише авторът в списание „Везни“ (год. 1, кн. 4). – Едно художествено произведение е построено не върху ясни логични елементи, а върху далечни психологически асоциации. Колкото асоциациите са по-далечни, толкова изкуството е по-фрагментарно. Повече разпокъсано от логично гледище, повече съгъстено – от стилно гледище.”

Първата смислоторяща ос в структурата на поемата е движението от нощ към ден. Мотивът е заложен още в началните стихове:

*Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба...*

Нощта в поемата „Септември“ е едновременно конкретна и символична. Тя носи историческото бреме на реалните събития както белите септемврийски нощи от романа „Хоро“ на Страшимиров, но го експонира върху световната история, успоредява го с историческата нощ на човечеството. В края на първата част от поемата нощта стои зад въстаналия народ като вкаменен свод, а в началото на втората се разсипва в блясъци по върховете. В съзнанието на читателя нощта се свързва асоциативно с черния цвят на смъртта, с десетте трупа, „пльоснали тежко в Марица“, с погрома и поражението на въстанието. С доближаването до финала на творбата движението към утрото, към светлия ден завършва своя ход. В художествения замисъл на поемата това движение е семантично и структурно обусловено от промяната на хоризонталното движение „напред“ във вертикално движение „нагоре“.

Втората вътрешна ос подем – погром, естествено, е натоварена и с по-големи функции и значение. Подемът носи дъха на революцията, пукота на разкъсаните вериги, стихията на народния гняв – „пурпурен“ и „величав“. Негов смислов и исторически контрапункт е погромът. Впечатляващо е поетическото майсторство на Гео Милев, който тук си е послужил с две ярки експресионистични метафори: „кървава пот изби по гърба на земята“ и „смъртта – кървава вещица сгъшена във всичките ъгли на мрака“. Паралелно с подема и погрома в поемата се редуват черният и червеният цвят. Лексемата „кръв“, с която текстът на творбата е пределно наситен (около 40 пъти), е всъщност техен логичен синтез.

Гео Милев – майсторът на масовите и баталните сцени, удивително майсторски е поставил вододела между подема и погрома в средата на поемата. „Започва трагедията“ – този едновременно разтърсващ и театрален анонс е смисълът и съдържанието на междинната седма част. Тя дори и не завършва, а остава отворена с едно многозначително тире. В контекста на цялото тази част шокира с удивителната си краткост. Това е понятно от експресионистична и емоционална гледна точка – когато идва смъртта, думите са излишни.

Третата вътрешна опозиция долу - горе е свързана с кръстосването на хоризонталата и вертикалата на художественото пространство в поемата. Естествено, и това не е самоцелно. В потока от асоциации, вътрешни рими, смесване на интонации и стилове читателят може да изпусне много неща, но едно от тях – едва ли: промяната на движението „напред към господаря и властта“ в движение „нагоре към Бога и рая“. Именно то в най-голяма степен реализира желаното преосмисляне на значенията и стойностите.

Поемата се отличава с изключително полифонично звучене, с непрекъснат вътрешен диалог и остра полемика върху изконни понятия, като вяра, отечество, Бог. Особена роля в разколебаването им играе образът на поп Андрей – червения поп, чието абсурдно място в историческата ситуация като че ли е най-точно намерено. Попът се връзва като шрапнел в разпокъсания, асоциативен и условен свят на поемата

„Септември“. От една страна – това е особено трагичен образ. Според Ремарк „Смъртта на един човек е трагедия, а смъртта на един милион – статистика“. От друга страна – поп Андрей носи нещо от прозорливостта на Дякона Левски. Стихът „в бъдещето тъмно той гледаше ясно“ от Вазовата поема кореспондира с Гео-Милевото „...попа стоеше огромен... с поглед в балканите впит – далеко сякаш в грядущето...“. Все пак разбунтувалият се божи служител няма много подобия в новата ни история. Неговите аналози можем да търсим в богомилското учение или даже в езичеството. Към такива исторически реминисценции ни подтиква самият автор. Отклонението, което Гео Милев прави в последната, дванадесета част на поемата, е връх на художественото и композиционното майсторство. Познатите ни от античната литература и митология герои в тази част са крайно дегероизирани, със снети маски и снет ореол:

*Но днес ний
не вярваме вече в герои
– ни чужди, ни свои.*

Гео Милев страстно полемизира за логиката на човешката история, за подвига и възмездието, за ролята на водачите и ролята на мъдреците. И тук е неговото голямо откритие – **в с и ч к о с е с б ъ д в а**. Изписан с разредка, стихът ни насочва към знаменития финал на творбата:

*Всичко писано от философи, поети –
ще се сбъдне!
– Без бог! без господар!
Септември ще бъде май.*

Но преди това поетът трябва да зададе ключовия въпрос: „Кой излъга нашата вяра?“ Вглеждането в графичната подредба на текста разкрива редица смислотворящи и смислоразколебаващи елементи, цитати и автоцитати, интертекстуални връзки. Главните богове на най-големите световни религии като провинили се войници са изведени крачка пред строя. За поета, който едва не оставя костите си край Дойранското езеро, това е логично и обяснимо. Още повече че тътнежът на барабани и артилерия, маршът на „редовни платени войници и разлютена милиция“ в поемата са почти реално осезаеми. Обръщението към боговете е недвусмислено като художествено послание – щом човекът е отговорен пред историята, какво остава за Бога.

И тук стигаме до главния проблем – логиката на историческото развитие, философията на човешката история. По своеобразен начин, скокообразно в поемата се редуват историческите времена – минало, настояще и бъдеще. Засиленият усет за протичане на историческото време характеризира революционната ни поезия от Ботев до Вапцаров. При Гео Милев той е концентриран върху осмислянето на мястото на човека в историята, съдбата на човека, творещ историята, и постъпателния и неотменим ход на прогреса. Раят на господарите ще бъде свален с въжета и лостове и пренесен тук, на земята, върху „печалния, в кърви обляния земен шар“. Септември ще стане май и пред човечеството ще се открият хоризонти както никога досега.

Като голям поет Гео Милев е и голям мечтател и оптимист. Днес, от дистанцията на времето, е логичен скептичният поглед към шансовете за реализация на Геовата мечта. Но дълбокият хуманистичен патос на поемата, нейната ярка художествена изразителност и трагико-оптимистично звучене остават непреходна ценност.

Върни се обратно в съдържанието!

ЧОВЕШКАТА ДРАМА В РОМАНА „ТЮТЮН” НА ДИМИТЪР ДИМОВ

Романът „Тютюн” излиза в началото на 50-те години и в неговата поява, възприемането му и оценката на критика и на читатели се оглежда сложността на времето, непобираща се в ограничените рамки на социалистическия реализъм. „Тютюн” е произведение за възхода и падението на българската буржоазия, за изчерпаните възможности на ограничен кръг хора да диктуват законите на обществото, да живеят в лукс и разточителство на фона на всеобщата мизерия и исторически упадък. Спорна и нетрадиционна като явление в българската литература, заредена с експериментаторския дух на автора си, десетилетия наред творбата на Димов е своеобразен тест за изследователското и възприемателското съзнание.

Трите романа на Димов – „Поручик Бенц” (1938), „Осъдени души” (1945) и „Тютюн” (1951), трасират характерните черти на писателския му стил – интереса му към изключителното и катастрофичното, умението му да извайва космополитни по дух образи, завладяващи и по своему трагични човешки характери. Без да звучи като укор (или комплимент), Димов е най-„небългарският” писател в нашата литература, странно и екзотично цвете на художествената ни словесност, „чужденец”, както обикновено се изразяват критиците ни за него и за Светослав Минков.

Заглавието на втория роман – „Осъдени души” – е най-сполучливата метафора за героите на Димитър Димов – те всички са „осъдени души”, осъдени от историята и общия дух на времето, разминаващи се с него, объркали и сгрешили жизнения си път. Такива са отец Ередия и Фани Хорн, Ирина и Борис Морев, Фон Гайер, Лихтенфелд, Костов. Писателят сякаш предварително им отнема възможността да бъдат други, лишава ги от правото да се променят. Затова романът „Осъдени души” започва с „края”, с „финала”. Краят на трагичната любов на англичанката към монаха йезуит е предизвестен още преди да е „видяна и от читателя самата любов”, а героите от света на „Никотиана” умират, лишени от възможността да поправят своите грешки в историята, да се впишат в духа на новото време. Твърди и последователни като характери, завършени мономани, в хода на повествованието те подчиняват всичко в живота си на една идея фикс и ъ остават верни докрай.

До голяма степен сюжетната схема на романа „Тютюн” напомня образи, познати от западната критико-реалистична литература: млад човек от социалните низини с дарби и амбиции с един удар и най-често с помощта на жена се издига до върховете на обществото. Тютюневата промишленост, която Димов използва като терен за изява на своите герои, е подходящ социален фон със силната имотна поляризация на прослойките, със съществуващите проблеми и сблъсъци и с реалната възможност за бързо преуспяване. Сюжетът на романа използва този фон за подчертаване на контрастите, за вмъкване на „неепически” художествени похвати, за засилване на идейните и емоционалните внушения.

Във второто издание Димов овладява до съвършенство принципа на контраста, целият роман е построен върху диаметрално противоположни образи: на отровния свят на „Никотиана” е противопоставен светът на работническата класа и нейните борби; на лукса и разточителството – гладът и мизерията; на Борис Морев – Павел Морев; на Ирина – Лила. Сагата започва със запознанството и пламването на

любовта между Ирина и Борис и завършва с угасването на тази любов, с деградацията, моралната и физическата смърт на нейните носители.

Централно място в „Тютюн“ заема фирмата „Никотиана“ и още самото ѝ име носи достатъчно красноречиви внушения. Отровата „никотин“ и окончанието с име на жена алюзират зловещия дъх на покварата. Името става символ на всепроникващото зло, което изражда всичко, до което се докосне.

Типичен пример в това отношение е съдбата на Ирина. В началото на романа тя е близо до здравето народно начало. Постепенно обаче героинята търпи морална деградация и деформация. Луксът, който ѝ предлага „Никотиана“, я превръща в поддържана жена, с двойствен живот, с многобройни извънбрачни връзки, жена, за която лекарската професия е само параван, фасада без покритие. Просмукан от злото е и празният живот на Костов, завършил с логично самоубийство, а лудостта на Мария сякаш съсредоточава лудостта на целия свят на „Никотиана“ – свят, изживял своето време, изконсумирал правото на грешки, изгубил всякакъв разумен смисъл, свят, в който цари духовно опустошение, поквара и гибел.

Като водеща идея в своя роман писателят защитава тезата за справедливостта и закономерността на историческата развръзка (Тончо Жечев). Авторът порицава, отрича, осъжда света на едрия капитал, морализаторската му позиция е несъмнена. Но още догматичната критика от началото на 50-те години беше забелязала и друго – „любването“ на Димов на блясъка и великолепието на буржоазния свят, психологическата усложненост, с която образите от света на „Никотиана“ безспорно превъзхождат героите комунисти. И, естествено, на преден план изпъкват водещите образи на Борис и Ирина, тяхната любовна и житейска драма.

Борис Морев е типът победител, за когото няма нищо невъзможно. Той постига всичко, което си е поставил за цел, и единственото, което не успява, е да придаде някакъв разумен смисъл на целите си. В началото на романа младежът е твърдо решен да се пребори с бандата търгаши и шмекери, които го изхвърлят на улицата, да преуспее с цената на всичко и да наложи волята си над този свят, който той по своему презира. Борис притежава неоспорими качества – рационалност, самоувереност, хладна пресметливост, безскрупулност, готовност да мине дори през трупове. При първата си среща със Спиридонов той излага пред стария тютюнотърговец своя добре обмислен план за въвеждане на тонгата. И не идеята поражда татко Пиер. Тя му е минавала през главата неведнъж. Поразява го мисленето на този млад човек, който съумява да обхване всички възможни фактори, да предвиди евентуалните грешки и ответни реакции – включително съпротивата на комунистите, намесата на правителството и полицията, тоест социалния ефект от привеждането на плана в действие. В лицето на младежа татко Пиер вижда себе си на младини, вижда човека, който му трябва. Оттук нататък целият живот на Борис става ясен като на длан. Страстта му да печели пари няма да му позволи да се отклони от избрания път. Той ще постигне всичко, което желае, за да се превърне един ден в уморен стар човек като него и да намери жена, подобна на Зара.

Чрез размисъла на татко Пиер Димов очертава типа обект на своето художествено изследване, рамката и границите, в които е възможно да се развие характерът на този тип. Героите му не са потомствени капиталисти – нито Спиридонов, нито Борис. И двамата преуспяват благодарение на качествата си, които по-късно предизвикват тоталното им вътрешно опустошение. На пръв поглед Борис постига всичко. Заради кариерата си в „Никотиана“ той напуска Ирина и се връща

към нея тогава, когато му е нужна, за да ѝ предложи сделка. Той отвежда Ирина, вече лекарка, в дома си да види сама, с професионални очи положението с Мария. Борис не би изоставил жена си, ако беше здрава. Той не се нуждае нито от любовница, нито от развлечения. В това отношение той е пълен антипод на Костов. За дванайсетте години, през които е на върха на „Никотиана“ и на възможностите си, той има само една любовница – Ирина. Страстта му да печели пари потиска и измества у него всичко човешко. Той тласка жена си към Фон Гайер, търпи многобройните ѝ изневери. Борис става морален убиец на по-малкия си брат Стефан. Презира баща си и единственото човешко същество, към което храни някакви чувства, е майка му. Превръща се в морален урод, със закърнели сетива за човешкото. Колкото преуспява в бизнеса обаче, толкова се засилва самотата му. И страхът му от нея. Ирина вече му е необходима да го спасява от оставането насаме със себе си. Борис изпитва ужас да се вгледа в опустошената си душа. От него всички се плашат, но никой не го обича. По време на пътуването за Гърция той се скарва с Ирина, но после съобразява и млъква, защото си представя ледената ѝ студенина вечерта. Борис добре разбира накъде върви международното положение, сам усеща трагичната обреченост на своя свят. Физическите му сили се изчерпват от алкохола и маларията и героят се изправя пред призрака на смъртта. За всеки нормален човек това би бил достатъчен повод да направи равносметка на живота си. Не и за Борис. Малко преди да умре, той прави поредния си удар – сделката с Кондоянис, от която спечелва милиони. Символичен в художествен план е фактът, че дълго след смъртта му в Солун разнасят трупа му, преди да го погребат, и опелото е извършено от един гладен и озлобен гръцки поп. Символичен е обратният ефект от опита на Костов да спаси Алекс.

В жизнения път на героите си Димитър Димов най-често търси аргумента на трагическата вина – онази изначална обреченост и предопределеност, от която те не могат да избягат. Те закономерно умират, защото техният свят си отива. Типичен пример е съдбата на Ирина. Нейната трагедия е в неправилния ѝ избор. Когато за първи път вижда Павел Морев във вилата в Чамкория, Ирина разбира, че ако преди десет години бе срещнала този човек, а не Борис, животът ѝ би протекъл другояче. Но Павел Морев се оказва недостъпен за нея. Той принадлежи на други идеи и на друг свят. Павел Морев е замислен от писателя като герой, който въплъщава представата за идеалния комунист. Предимството на Павел пред Борис не е толкова в личните му качества, колкото в позитивно осмислената според Димов идея, на която служи. Като художествен образ обаче Борис е много по-плътен психологически и убедителен интонационно. Характерът му е много по-пластичен от този на Павел и изобщо всички герои от света на „Никотиана“ представляват по-цялостни, по-завършени и по-правдиви художествени образи, отколкото героите комунисти.

Ирина е оня образ в романа „Тютюн“, който стои най-близо до симпатиите на писателя. Нейният живот, сложната ѝ душевност и човешката ѝ драма са предмет на най-обстойно и детайлно обрисуване. Във второто, преработено издание Димов се опитва да ѝ противопостави също толкова убедителен, но идейно позитивен образ от средите на работническата класа в лицето на Лила. Верен на изначално заложения в тъканта на романа принцип на контраста, Димов се опитва безпристрастно да съпостави двете героини. Образът на Лила обаче далеч не може да съперничи на Ирина. Независимо от моралната си поквара и от веригата компромиси, които прави, Ирина запазва здравето народно начало в природата си. И то блика от всичко – от физическата ѝ привлекателност (когато Димов иска да изобрази деградирала жена,

той я представя и като физическа развалина – например Фани Хорн от романа „Осъдени души“), от запазената ѝ съвест, от близостта ѝ с народа, с еснафския свят, откъдето е произлязла, от начина, по който посреща смъртта на Динко. Достойнството на Ирина личи дори от факта на самоубийството ѝ в края на романа. Парите, които притежава в швейцарски банки, биха ѝ позволили да живее добре и след войната, но тя не прави нужното, за да избяга навреме. Безнравственият ѝ живот е вървял паралелно с жестокия съд на собствената ѝ съвест. Дълбоко в себе си героинята съхранява съзнанието за покварата, до която е стигнала.

В началото Ирина обича Борис. С отказа си да се омъжи за него преди смъртта на законната му жена тя щадя и своето, и неговото достойнство, а също и достойнството на болната Мария. Ирина се съпротивлява вътрешно, а и чрез поведението си, преди да стане любовница на Фон Гайер, макар немецът в действителност да я привлича. Неприязънта ѝ към Борис се засилва непрекъснато, прераства в омраза и бунт срещу неговата поквара. Пиянството му я отвращава. Но когато той умира, Ирина пътува от Кавала до Солун и обратно с риск за живота си, за да изпълни задължението си на съпруга. Самоубийството ѝ е закономерен акт, защото героинята е предварително обречена, защото принадлежи към света на „осъдените души“.

Другият забележителен като художествено постижение герой в романа е експертът Костов. Той е от поколението на татко Пиер. Заедно с него създава фирмата и споделя перипетиите на нейния възход. Мономанията му е коренно различна от тази на Борис. За него богатството не е цел, а средство и той добре се възползва от високата заплата, която получава.

Костов е бонвиван и конте. В разточителството му се долавят привичките на аристокрацията, а начинът му на живот е сходен с този на немския аристократ барон Лихтенфелд. Пълна противоположност на Борис, Костов превръща хедонизма и епикурейството в свое жизнено кредо, лишава се от всякакви позитивни цели. Той постепенно се превръща в развратен и уморен стар човек. Съдбите на Борис и на Костов са показателни. Единият се превръща в морална развалина, защото идеята фикс, която го е обладала и се е превърнала в самоцел, го разрушава напълно. Другият деградира поради липсата на цели и идеали, които да осмислят живота му.

Един от най-интересните герои от света на едрия капитал е немецът Фон Гайер. В извайването на неговия образ проличава особеният интерес на Димов към странното, нестандартното, катастрофичното. Фон Гайер е просветен нацист, мономан, чийто образ е изграден под знака на философския абсурд. Той е влязъл в нацистката партия не от конюнктурни съображения като Лихтенфелд, а под влияние на някои страни от философията на Ницше, която нацистите използват като база за обосновка и оправдание на антисемитските си изстъпления. В такъв смисъл Фон Гайер е нацист, формирал своите убеждения дори преди обособяването на самия нацизъм. Дълбоко убеден в своята правота, той подчинява всяко свое действие на абсурдната си политическа и жизнена философия. Макар да е търговски представител на немския папиросен концерн за Югоизточна Европа, Фон Гайер още преди войната работи съзнателно за немската кауза в България. Преди да стане търговец, той е агент. Образът му е така праволинеен, както и образът на Павел Морев. Само че Фон Гайер е от другата страна на барикадата. Като комунистите той е твърд и целеустремен. Когато в края на романа партизаните го арестуват, той не трепва. Държи се презрително с тях, посреща хладнокръвно смъртта. Равнодушно

пропуска възможността за бягство в удобния момент. Разбрал, че неговата кауза се е провалила, той е остава верен докрай. И Фон Гайер, както и останалите герои мономани в художествения свят на Димов (например отец Ередия от романа „Осъдени души“), не познава съмнението, колебанието. Трагично обречен, той умира без съзнанието за вина.

По подобен начин приемат смъртта и героите комунисти. Идеята, на която служат, е диаметрално противоположна, но принципът при изграждането на образите е същият. При изображението на техните борби Димов е открил два възлови момента, които припокриват два етапа в идейното развитие на комунистическата партия – голямата тютюнева стачка в началото на романа и сражението на партизаните с немците на гръцка територия в края.

Стачката илюстрира така наречения левосектантски период в политическото развитие на организацията. Най-яркият му представител е Лукан Никодимов. В началото на романа той заема водещо място, но съвсем естествено функциите му се стесняват и той отстъпва до позицията на второстепенен герой.

Образите на комунистите, особено в първото издание на романа, също са изградени в нюансите на фаталистичното, на съдбовното. В пълна мяра това важи за Динко. Макар да е беззаветно предан на партията и нейния позитивен обществен идеал, стихийният му характер и безнадеждната му любов към Ирина го тласкат към смъртта.

Независимо от амбициозния замисъл на Димов във второто издание на романа, където на Лила са възложени особени функции като образ, който да съперничи и да противостои идейно на Ирина, по едногласното признание на критика и читатели писателят е успял най-вече с преработката на образа на Шишко. Неговата човешка драма и художествена плътност са въвн от всякакво съмнение.

Подобно на Фон Гайер, и героите комунисти служат на една висша идея. Те имат своите недостатъци, правят своите по-малки или по-големи компромиси. Биха могли да намразят или да излъжат другарите си, но не и партията. И тук не става дума просто за идейния схематизъм на нашата литература от началото на 50-те години, а за нещо коренно различно. За комунистите в „Тютюн“ партията е висше разумно същество, морален коректив, който следи и отсява всяка тяхна постъпка. Мичкин например води смело сражението, усетил зад гърба си „твърдото рамо на партията“. Така стигаме до кардиналния за цялото творчество на Димов принцип – за комунистите партията е онова, което е „Никотиана“ за Борис или каквото е йезуитският орден за отец Ередия. Но понеже нейните идеи според писателя са двигател на историческите процеси, то и съдбата на ония, които е принадлежат, е друга. Сред комунистите няма трагични герои, те не носят трагическа вина или обремененост. Тяхната човешка драма е много по-различна

Върни се обратно в съдържанието!

РОДЪТ, ЛИЧНОСТТА И ИСТОРИЯТА В „ЖЕЛЕЗНИЯТ СВЕТИЛНИК” НА Д. ТАЛЕВ

Димитър Талев е писател с ярко гражданско самосъзнание и будно чувство за историята. Патриотичната линия заема възлово място в неговото творчество и го превръща в достоен продължител на Вазовата повествователна традиция при изображението на националноосвободителните борби. Същевременно по йовковски Талев насочва вниманието си към човека като средоточие на историческия процес.

Темата за Македония и нейното минало закономерно вълнува писателя, роден в Прилеп и принуден да носи нелекия кръст на превратната българска съдба. Романите, посветени на Самуил – последния цар на първата българска държава, – са само откритата страница към тази основна тема в творчеството му, а тетралогията за живота и борбите на македонските българи през Възраждането е истинският венец на усилията му в тази посока.

Писателят изстрадва привързаността си към българското чрез своята собствена съдба. През 30-те години той става редактор на в. „Македония”, после участва в списването на в. „Зора” и така си навлича гнева на новата власт след 9.IX.1944 г. Отказът му да смени своя български паспорт с македонски през 1946 г. става причина за второто му въдворяване в лагер и по-сетнешното му интерниране в Луковит. Тъкмо по това време – в края на 40-те години, когато е принесен в жертва на провежданата антинационална политика – у него се ражда идеята да създаде поредица романи, идейно и сюжетно свързани с родния край. Освен като изява на високопатриотични чувства с този акт писателят изразява и съпротивата си срещу времето, в което живее.

Тетралогията „Железният светилник”, „Преспанските камбани”, „Илинден” и „Гласовете ви чувам” включва разнородни в стилово отношение произведения, но е сюжетно обединена от общи герои, чийто битов и социален живот е рамкиран в един исторически период от осемдесет години.

Безспорният шедьовър е първият роман – „Железният светилник”, в който се визира началото на Българското възраждане в Македония. Историческото време в романа е строго фиксирано – от 1833 година, когато Стоян Глаушев напуска родното си село Гранче и отива в Преспа, до 1864 година, когато се състои сватбата на Лазар и Ния, и с това събитие се поставя временната точка на драматичния сюжетен развой.

Още със заглавието на монументалната си епическа творба Талев залага идеята за нахлуването на новата ренесансова светлина в патриархалното преспанско общество. В „Железният светилник” си дават среща новото и старото, мракът на робството и светлината на Възраждането заедно с дръзкия порив на личността към себеутвърждаване. Тъкмо новата ренесансова личност стои в центъра на художественото изображение – личността, която израства в рода, но се утвърждава в социума. Затова сюжетът на романа се разгръща в два плана – родов и обществен.

Подходът на Талев напомня подхода на Вазов в романа „Под игото” и паралелите, които могат да се открият при подобен интертекстуален опит, са достатъчно ясно изразени. На Вазовата Бяла черква, замислена като микромодел на българското общество, съответства Талевата Преспа. На дома на чорбаджи Марко с многолюдното му семейство безспорен еквивалент е домът на Султана и Стоян Глаушеви. На Ганковото кафене – чаршията в Преспа. Подобно на Вазов Талев се стреми да разкрие и да проследи събуждането на народа от тъмните времена на

робството, механизмите на народното опиянение. Неслучайно една от четирите части на романа е озаглавена „Народ се пробужда“.

За разлика от Вазов обаче вниманието на Талев е концентрирано в много по-голяма степен около рода и неговите „корени и гранки“. Затова за мото в началото на романа е поместен откъс от народната песен за родословното дърво.

Основен носител на патриархалното начало и родовата идея в повествованието на „Железният светилник“ е образът на Султана Глаушева. Главната цел и водещ житейски принцип на обеднялата наследница на прочутия хаджи Серафимов род е продължението и съхраняването на рода. От тази гледна точка могат да бъдат обяснени всичките ъ сюжетоградивни действия. Но идеята на писателя е да представи как дори този образ и свързаните с неговото представяне епизоди търпят промяна под въздействието на новото, което, макар и бавно, настъпва в обществения живот на патриархална Преспа. Според Валери Стефанов промяната става възможна благодарение на въведената „система от герои нарушители“, майсторски втъкана в сюжетната нишка. Метафората на Виктор Шкловски за „нанизването на историята върху нишката на рода“ онагледява изясняването на водещия романов принцип и основните повествователни техники в „Железният светилник.“

Уплашен от гнева на бея, Стоян Глаушев напуска родното си село Гранче, простъпвайки крепостническите порядки. В същото време застарялата двадесет и пет годишна мома Султана го привиква от улицата и въпреки традицията и каноните в патриархалното мислене се омъжва за непознатия селянин. Талев е мотивирал психологически постъпката на хаджи Серафимовата унука с деликатното ъ положение в обществото – за богатите в Преспа тя е прекалено бедна, а за бедните е от прекалено знатен род.

Поредното нарушение в дискурса на романа са налагането и утвърждаването на селянина Стоян като майстор в преспанския еснаф под вещото ръководство на жена му, чрез което родът се легитимира в обществен план. Дръзката за всяко патриархално общество постъпка на тяхната дъщеря Катерина – да забременее от мъж, с когото не е минала под венчило – е следващият „грех“ и „отклонение“ от нормите на социума.

На пръв поглед този акт напомня дързостта на майка ъ години преди това, но приликата е само външна, повърхностна. В постъпката на дъщерята прозира белегът на новото, на вече променилото се време. Султана е приютила в къщата си (в двора, в плевника) чужд мъж с едничката мисъл за възстановяване на западналия си род. Обратно, жестът на Катерина разколебава и срива авторитета на рода. Майката е останала същата, със същите амбиции и цели, но времето около нея се е променило. Трагичното е, че тя не осъзнава невъзвратимостта на тази промяна и не се поколебава да подложи на смъртно (трагично завършило) изпитание живота на дъщеря си, убедена в правотата на своята позиция. Естествено, най-крупното и значимо нарушение в текста на произведението извършва народът, който се изправя на борба срещу духовния поробител и постига първата си важна победа – построяването на черквата и изгонването на гръцкия наместник.

Основен движещ механизъм в мащабния епически замисъл на Талев е проблемът за „борбата за душите“. Пряко свързан с него е образът на Лазар Глаушев. Писателят е показал израстването на героя в няколко важни момента. Най-напред виждаме тринайсетгодишното будно момче в килийното училище на даскал Божна,

когато гръцкият наместник и чорбаджи Аврам Немтуа правят опит да го привлекат за своята кауза. Тогава в „борбата за душата“ на Лазар, за опазването на неговото народностно самосъзнание активно се намесва Климент Бенков. Той убеждава родителите му да го дадат в българското училище в Охрид заедно със собствения му син Андрея.

Разказът на рилския монах, останал да ношува в дома на Глаушеви, е втората стъпка в „борбата за душата“ на Лазар и тя окончателно го приобщава към българската кауза. Лазар, най-образованият младеж в Преспа, се превръща в истински народен трибун и водач. Противопоставянето му на чорбаджиите гъркомани и на гръцкия наместник и речта му в черквата пред събралото се множество му отреждат основна роля в българското пробуждане.

В романа „Железният светилник“ се проявяват два типа герои – продуктивни, свързани с мащабния епически замисъл на тетралогията, и непродуктивни, ограничени в рамките на конкретната сюжетна ситуация. Към типа на първите, на героите с мисия принадлежат Султана – стожерът на рода и традицията, Лазар – народният водач, Ния – неговата съпруга, Катерина – героинята, която първа се отскубва от патриархалното, и Рафе Клинче – най-пълнокръвният носител на ренесансовото начало.

Всяка постъпка на Султана е продиктувана от мисълта за утвърждаване и просперитет на рода. Тя не се поколебава да извика Стоян от улицата, да се омъжи за него, да се противопостави на роднините си и на цялото консервативно преспанско общество. Султана е неизменен, константен образ, каквито са по-голямата част от Талевите герои. С развитието на сюжета те допълват и обогатяват образите си, проявяват и проверяват характеристиките си в различни житейски ситуации, но не изневеряват на принципите си.

Под вещата ръка на Султана селянинът Стоян се превръща в гражданин, чиракът – в майстор със собствен дюкян и златен занаят. Без да го допуска в сакралния свят на интимно-женското, Султана сама изживява всички семейни драми. В дома на Глаушеви властва неизменен и устойчив патриархален ред. В него пълна господарка е жрицата на семейното огнище – стопанката Султана. Дори властта е да се окаже деспотична, а праволинейността е – погрешна, тя запазва неоспоримото си място на жена и майка.

Лазар и Катерина са любимите е деца. Според концепцията на писателя те са героите, около които се завързват драматичните проблеми на родовото и общественото начало. Султана разбира, че Лазар не е като другите е деца, усеща, че Катерина носи различен от нейния характер. В съзнанието за своята правота и в борбата за доказването и налагането е майката е безкомпромисна. Още когато Лазар довежда Рафе Клинче в дома е, Султана не го харесва. Отношението е към майстора резбар е обусловено от самата е природа, от начина на мислене и целите, които си е поставила. Султана и Рафе са два различни свята, две различни начала в живота, два различни типа мислене. Султана е представител на патриархалния порядък с неговите норми, традиции, морал. Резбарят е въплъщение на творческия хаос и на ренесансовото начало, което идва да смути от векове установения живот в Преспа.

В различното отношение на Султана и Катерина към Рафе Клинче се оглеждат две коренно противоположни и принципно различни позиции към художника, към човека на изкуството. Султана не го харесва, защото той е човек без корен, защото с непостоянството си не би могъл да осигури на дъщеря е семейна стабилност, каквато

тя самата цял живот е съграждала. Катерина – обратно – е силно привлечена от творческия му плам, от самотността и страданието му, от неподражаемото му изкуство, което извлича от хаоса на собствения му живот съвършената хармония на формите. Султана жертва дъщеря си с ясното съзнание за отговорността, която поема, а наскоро след това преживява символично и смъртта на Лазар. Забележителната Талева героиня обаче не може да проумее, че времето вече не е същото. Точно в това се корени личната ѝ трагедия. До края на романа, а и в следващия – „Преспанските камбани”, тя е твърдо убедена, че е постъпила правилно.

Султана изхожда преди всичко от патриархалното разбиране за ред, морал и щастие. С него тя подхожда и към Лазар. Още когато той е годеник на Божана Бенкова, майката се стреми да го свърже и ожени за Ния – дъщерята на Аврам Немтур. В повествованието на романа действително се достига до този сюжетен ход, но развързката на любовния триъгълник е изцяло логично обусловена от епическия замисъл на Талев.

Лазар е герой с обществена мисия и в своето социално поведение и личен живот той е също така последователен и неотклонен, както майка му в кръга на семейните отношения. Той е направил своя избор и оттук нататък подчинява всичко на него. Изправен пред дилемата Божана – Ния, Лазар категорично избира дъщерята на идейния съмишленик и без колебание се отказва от дъщерята на идейния противник. По този начин епическият герой плаща данък на своята мисия, а писателят – на времето, в което живее, времето на 50-те години, издигнало в култ обществените задачи над личността (Валери Стефанов). За читателя остава убеждението, че Лазар би постигнал щастие в евентуален брак с Божана. Талев обаче усложнява ситуацията с един психологически казус – на едно място в романа той вмята, че денем Лазар мисли за Божана, а нощем сънува Ния. Но за да се реализира влечението на сърцето, трябва задължително да бъдат премахнати идейните пречки. За Лазар те са две – думата, дадена на Божана, и фактът, че Ния е дъщеря на идейния му противник. Божана умира от болестта на баща си, а Аврам Немтур, изпратил наемни убийци на Лазар – от угризенията на собствената си съвест. И тъй като любовта на Лазар е чиста, необходимо от повествователна гледна точка е да отпадне и последното съмнение за корист – богатството на чорбаджийската дъщеря. Схемата диктува хода на събитията – изгарят дюкяните на чорбаджи Аврам Немтур и Ния остава бедна. Окончателният избор на Лазар е продиктуван не само от стремлението на сърцето.

Божана Бенкова е непродуктивен герой, който има отношение само към конкретната сюжетна ситуация – женитбата на Лазар. Ния обаче е продуктивен образ, на който писателят възлага много повече епически функции не само в романа „Железният светилник”, но и в следващите книги от тетралогията.

Животът на едно поколение в продължение на три десетилетия протича като филмова лента. По време на сватбата на Лазар и Ния тази лента минава кадър по кадър в главата на Стоян Глаушев. Ретроспекцията цели да извлече същината на епическата събитийност, да отсее главното от второстепенното. Патриархалният човек в различните му образи – Султана и Стоян, техните синове и снахи, Лазар и Ния – осъществява своето патриархално щастие. Остава съжалението за смъртта на незабравимата Катерина и нереализираните стремления за щастие на майстор Рафе Клинче и на Стойна Нунева. Те са двамата герои, отхвърлени от рода. Точно те остават сами пред иконостаса в черквата, когато всички сватбари излизат. Тогава

майсторът повежда Стойна към иконостаса, към своята завършена творба, за да е покаже нещо, което задължително трябва да видим – символичната сватба между Катерина и Рафе Клинче. Тънката игра на писателя със символните значения на светлината и мрака намира своята символична развързка – привлечена от светлината на ренесансовото начало и светлината на творчеството, Катерина се е влюбила в резбаря, но е попаднала под ударите на патриархалния мрак, който я отвлича в мрака на смъртта. Поднасяйки свещ към образа е върху иконостаса, майсторът символично я изтръгва от този мрак.

В края на Талевия роман тъмнината на робските времена неудържимо отстъпва. В същия момент героят дочува стъпки отвън, сякаш историята припряно чука на вратата. Родът все още е изцяло в силата си, личността или се е реализирала в него, или е била отхвърлена. Историята напират, историята тече.

Върни се обратно в съдържанието!